

L'AMOUR ET LE MARIAGE DANS LA COMÉDIE FRANÇAISE

DE MOLIÈRE À MARIVAUX.

by

JAMES SMITH MUNRO.

Thesis presented for the Degree of Doctor of Philosophy  
of the University of Edinburgh in the Faculty of Arts.

May, 1966.



NOTA.

Les conclusions principales de cette thèse, et notamment celles du dernier chapitre, ont été communiquées aux membres d'un colloque consacré à Marivaux qui a eu lieu à l'Institut Français de Londres du 26 au 28 février, 1965.



AVANT - PROPOS .

La comédie de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup> est un champ de recherches qui est relativement peu exploité par les critiques. Ceux qui se préoccupent de cette période de l'histoire du théâtre comique français sont ou des historiens de la littérature - comme par exemple Lenient, Lintilhac ou Lancaster - ou bien des biographes d'un auteur particulier, comme par exemple Lemaître dans son étude célèbre sur Dancourt, ou plus récemment Calame dans sa biographie de Regnard. Nous ne connaissons guère d'étude des thèmes de ce théâtre; le seul ouvrage qui aborde le théâtre comique de ce point de vue est la thèse doctorale de M.-A. Sharon d'Obremer, Les Rôles des femmes dans la comédie française de Molière à Marivaux (Paris 1941). Cette omission nous a paru regrettable, car il nous semble que le théâtre comique de l'époque possède non seulement une valeur extrinsèque - valeur qui provient du fait qu'il éclaire le théâtre de Molière et plus encore celui de Marivaux - mais aussi une valeur intrinsèque: telle pièce de Regnard ou de Dancourt, voire de Boursault ou de Hauteroche, garde toujours quelque chose de sa fraîcheur originale, et procure au lecteur, malgré le recul du temps, un plaisir qui est moins vif, peut-être, et moins profond que le plaisir qu'on trouve dans une comédie de Molière, mais qui n'est pas pour autant méprisable.

Le thème que nous avons choisi est celui de l'amour. Nous n'avons

pas besoin, croyons-nous, de justifier le choix d'un tel thème, qui est après tout aussi important dans la vie que dans la littérature, et qui forme la base de la quasi-totalité des comédies que nous avons étudiées. Certes, il est possible d'arguer que le thème de l'amour représente une convention de la comédie, et il est incontestable que ce point de vue est justifié, du moins dans une certaine mesure. Mais dans la comédie de Molière à Marivaux, l'amour n'est que rarement une simple convention. Les auteurs ne se contentent pas pour la plupart de se servir de l'amour comme le point de départ de leurs comédies, comme un cadre où ils peuvent insérer une intrigue bien construite, l'étude d'un caractère ou une satire des mœurs; ils s'occupent de l'amour à un niveau plus profond. Ils s'intéressent à l'amour non seulement en tant que phénomène dramatique, mais aussi parce que l'amour a des rapports étroits avec d'autres aspects de la vie humaine. Dans les comédies de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup>, le thème de l'amour se rattache obstinément à deux autres thèmes: celui du bonheur et celui de la liberté. Par conséquent, l'amour, important en lui-même, est important aussi parce qu'il fait partie du complexe amour-liberté-bonheur; l'amour est très souvent la situation pratique où les idées des personnages sur leur liberté morale et sur le bonheur sont mises à l'épreuve.

Il convient de dire un mot ici sur les limites chronologiques de notre étude. Les problèmes que développe le théâtre comique entre Molière et Marivaux ne sont pas des problèmes nouveaux. Le complexe liberté-bonheur-amour, qui joue un si grand rôle dans ce théâtre,

se trouve déjà chez Corneille, qui dans la Place Royale (1634), crée Alidor, un personnage inquiétant qui cherche "la liberté au milieu des fers" et qui tient à être "toujours en état de disposer de moi" (I, 4). Pour protéger sa liberté, Alidor va jusqu'à encourager sa fiancée à épouser quelqu'un d'autre. En 1653, Thomas Corneille publie l'Amour à la mode, où le personnage principal, Oronte, refuse de donner son coeur, de s'engager, afin de pouvoir goûter "les douceurs" de l'amour "sans en sentir les peines" (IV, 1). Gustave Reynier, dans sa thèse sur Thomas Corneille (1), a raison de voir dans Oronte l'ancêtre de toute une foule de personnages comiques qui paraîtront sur la scène vers la fin du siècle: "Oronte a eu une nombreuse et brillante lignée: de lui procèdent en quelque manière les Acaste et les Clitandre de Molière, et l'Homme à bonnes fortunes de Baron, le Chevalier à la mode de Dancourt, et le Marquis de Regnard." Pourtant, ce n'est que chez Molière que nous trouvons un exposé quelque peu systématique du problème de l'amour et de la liberté; comme nous allons le voir, Molière, dans son théâtre, ne cesse de revenir sur ce problème, de le poser à des niveaux différents. De plus, Molière connaît un tel succès pendant sa vie qu'il s'impose à ses successeurs, sinon comme un modèle à suivre, du moins comme un critère par lequel leurs ouvrages sont jugés; Dufresny se plaint de ce fait dans le prologue du Négligent (1692). Ainsi, le théâtre de Molière nous fournit un point de départ commode. Quant au terminus ad quem de notre étude,

---

1. G. Reynier, Thomas Corneille, sa vie et son théâtre, Paris 1892, p. 225.

nous avons choisi, un peu arbitrairement sans doute, la date de 1735: c'est en 1735 que La Chaussée fait jouer le Préjugé à la mode, qui semble marquer une nouvelle étape dans l'évolution de la comédie en France, puisque cette pièce consacre pour ainsi dire le genre de la comédie larmoyante. Pourtant, ce n'est que rarement dans l'histoire de la littérature qu'un système littéraire fait place à un autre à un moment précis, et puisque Marivaux n'a pas cessé d'écrire lorsque La Chaussée a commencé sa carrière, nous n'hésiterons pas à citer des pièces de Marivaux postérieures à 1735 si celles-ci nous semblent illustrer des tendances qui se sont épanouies avant cette date.

La matière même de la comédie est la tension entre deux personnages ou entre deux groupes de personnages; l'essence même du théâtre comique est le conflit, la lutte, l'opposition. Dans la comédie de Molière à Marivaux, nous trouvons, dans le domaine de l'amour, une lutte entre deux systèmes d'idées, entre deux "philosophies" de la vie. Chez Molière, il s'agit d'un conflit entre un amour un peu romanesque et un amour qui met l'accent sur la possession absolue, exclusive. Dans le théâtre des successeurs de Molière, il s'agit plutôt d'un conflit entre l'amour romanesque et un amour qu'on considère comme étant plus "réaliste", un amour qui est censé correspondre davantage à l'amour tel qu'il se présente dans la société, un amour que nous allons appeler l'amour à la mode. Chez Destouches et chez Marivaux, l'amour à la mode se trouve aux prises avec un amour d'ordre supérieur, un amour qui est présenté comme un modèle à suivre. Ainsi, depuis Molière jusqu'à Marivaux, l'amour

se présente toujours dans le contexte d'une lutte, mais il ne s'agit pas toujours de la même lutte. Le thème de l'amour dans la comédie depuis Molière jusqu'à Marivaux se caractérise à la fois par une continuité et par une discontinuité; continuité parce que les problèmes posés sont les mêmes, discontinuité parce que les solutions qu'on y apporte sont différentes. Nous avons pu diviser notre étude en trois parties, selon la manière dont on résout le problème de l'amour et de la liberté. Pour commencer, nous allons voir comment le problème est présenté dans le théâtre de Molière.

PREMIERE PARTIE

---

Le problème posé.

## CHAPITRE PREMIER

### Molière.

Le thème de l'amour et du mariage forme le point de départ de presque toutes les comédies de Molière. Dans la plupart des cas, il s'agit d'un jeune couple dont l'amour est traversé par l'égoïsme d'un père ou d'un tuteur; c'est un thème déjà vieux à l'époque de Molière, un thème qui figure dans la comédie latine et dans la comédie italienne. Molière s'en sert non seulement dans ses farces, mais aussi dans les pièces qui ont une portée plus large, qui se proposent d'étudier un caractère, que ce soit un avare, un faux dévot ou un bourgeois gentilhomme. Il en est de même de la question du mariage qui revient fréquemment dans le théâtre de Molière. Normalement, le mariage sert de point culminant à l'intrigue, forme le but vers lequel toute l'action de la pièce s'achemine. Parfois cependant le mariage ne termine pas l'action mais plutôt la déclenche; Molière prend comme base un couple marié et pose le problème du "cocuage". Mais que ce soit l'amour qui est mis en relief, ou que ce soit plutôt le mariage, il n'en reste pas moins vrai que le thème de l'amour et du mariage entre pour une part importante dans toutes les comédies de Molière, à l'exception des comédies polémiques (1).

---

1. Les "comédies polémiques" sont celles où Molière répond à ses critiques (la Critique de l'Ecole des Femmes, l'Impromptu de Versailles).

S'agit-il d'une convention dramatique? ou est-ce que la répétition obstinée du même thème a un sens plus profond? Certains critiques ont pensé que la manière dont Molière se sert de l'amour dans son théâtre dépasse le stade de la convention pure et simple. Ils ont vu dans l'amour dépeint par Molière un reflet des idées personnelles de l'auteur sur l'amour et le mariage, une "philosophie" plus ou moins cohérente qui fournirait la clef de l'attitude générale du grand dramaturge envers la vie. C'est ainsi par exemple que Brunetière, se basant sur la manière dont l'amour est présenté dans les comédies, a fait de Molière un partisan de la nature; selon lui, Molière s'opposerait à tous ceux qui cherchent à déformer la nature, à étouffer la spontanéité de l'instinct par la raideur de leurs idées fixes, ou, selon la formule de Bergson, à "plaquer du mécanique sur du vivant". C'est parce que l'amour et le mariage sont des phénomènes naturels que Molière s'attaquerait à ceux qui s'y opposent, aux pères qui ne permettent pas à leurs enfants de suivre leur coeur, aux précieuses qui comme Cathos et Magdelon conçoivent le mariage comme "une chose tout à fait choquante". Brunetière croit que les personnages qui sont ridicules et méprisables le sont parce qu'ils vont à l'encontre de la nature; ceux qui au contraire se laissent aller à l'instinct sont présentés comme des personnages sympathiques et dignes de louange (1).

Pour d'autres commentateurs, le mot-clé de la pensée de Molière

---

1. Brunetière, Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, Paris, 1891, Série IV, pp. 187 sqq.



sur l'amour et le mariage est le bon sens. Selon eux, Molière dirait avec Philinte que "la parfaite raison fuit toute extrémité". Si nous en croyons Faguet par exemple (1), Molière serait le porte-parole de "l'opinion moyenne du public", le représentant du sens commun. Ce sens commun serait l'opinion du plus grand nombre, et ceux qui refusent de l'accepter seraient ceux que ridiculise Molière. Par conséquent, la morale que Faguet attribue à Molière est une morale éminemment bourgeoise, une morale de l'expérience.

Des critiques plus récents comme Adam (2) et Mornet (3) ont essayé de replacer Molière dans le contexte de son époque et l'ont étudié dans le cadre de la "querelle des passions" qui sévissait au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour ces critiques la morale de Molière correspond à une tentative d'adapter la morale chrétienne à la vie sociale; Molière voudrait substituer à l'ascétisme traditionnel du christianisme une morale qui soit plus à la portée de l'homme moyen, au lieu d'être accessible seulement aux saints, et comme le Cléante du Tartuffe, il prônerait une vertu "humaine et traitable". L'auteur serait du côté de ceux qui "disent oui à la vie" et couvrirait de ridicule les défenseurs de l'ascétisme ancien. Par là, Molière serait bien de son époque, car la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle tend pour la plupart "à cette apothéose de l'amour, du plaisir, de la vie" (4).

1. E. Faguet, En lisant Molière, Paris 1914, pp. 103 sqq.
2. A. Adam, Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle, Paris 1952. Voir t. III, ch. IV.
3. D. Mornet, Molière, 6<sup>e</sup> édition, Paris 1958.
4. Adam, t. III, p. 286.

Malheureusement, l'oeuvre de Molière résiste obstinément au classement, et toute reconstruction de la pensée de Molière - qu'elle soit fondée sur la nature, le bon sens, ou la position qu'occupe l'auteur dans la querelle des passions - soulève des objections graves. Aucune des trois théories n'est capable d'expliquer toutes les attitudes de Molière. Molière s'attaque à ceux qui s'opposent à la nature? - mais on peut dire qu'Arnolphe agit dans le sens de la nature en laissant Agnès dans son état d'ignorance, et pourtant il est berné, ridiculisé, tout au long de l'Ecole des Femmes (1). Molière est l'apôtre du bon sens? - mais il se moque d'Arnolphe et du Sganarelle de l'Ecole des Maris, alors que le Gorgibus des Précieuses ridicules et le Chrysale des Femmes savantes, qui ont des idées pareilles, sont présentés comme des personnages plutôt sympathiques. Molière couvre de ridicule les défenseurs de l'ascétisme ancien? - mais Gorgibus et Chrysale n'appartiennent-ils pas à cette catégorie? S'il est vrai que les comédies de Molière reflètent les idées personnelles de l'auteur, le moins que l'on puisse dire, c'est que ces idées se caractérisent par une certaine ambivalence.

Devant cette ambivalence, plusieurs attitudes sont possibles. On peut refuser de la reconnaître; on peut ne pas tenir compte des faits qui ne cadrent pas avec une théorie particulière. Ou bien on peut essayer d'expliquer les contradictions. Selon Faguet, Molière

---

1. Faguet, p. 112.

"s'est laissé pénétrer à l'influence de son public" (1). Mais cette explication n'est guère satisfaisante, car l'ambivalence existe à chaque étape de la carrière de Molière; l'Ecole des Femmes contredit non seulement les Précieuses ridicules, mais aussi les Femmes savantes. Mornet (2) propose une autre explication. Pour lui, l'incohérence de la pensée de Molière s'explique par le fait qu'il cherche à être à la fois un "maître farceur" et un auteur de comédies d'un style plus élevé. Mais Mornet lui-même semble reconnaître que cette explication laisse à désirer, car des contradictions se trouvent à l'intérieur des farces elles-mêmes. Et il est obligé de conclure que les contradictions sont des résultats de l'envergure du génie de l'auteur: "Son génie souple et vaste, son goût que n'asservit aucune doctrine étroite s'inspirent des sujets et des circonstances sans s'embarrasser de se contredire. Il n'y a guère d'autre règle que la liberté de l'inspiration." Une autre attitude envers l'incohérence apparente de la pensée de Molière se manifeste chez certains critiques modernes, dont W. G. Moore (3) et René Bray (4); ces critiques refusent de voir dans Molière un moraliste, et affirment que les préoccupations de Molière sont celles d'un artiste plutôt que celles d'un penseur.

Mais ne serait-il pas possible d'envisager l'ambivalence des

1. Faguet, p. 101.

2. Mornet, p. 69.

3. W. G. Moore, Molière, a new criticism. Oxford, 1949.

4. René Bray, Molière, homme de théâtre. Paris 1954.

idées avancées par Molière non comme quelque chose pour ainsi dire de contingent, mais comme quelque chose de nécessaire, c'est-à-dire comme un effet voulu par l'auteur? Y aurait-il de bonnes raisons pour supposer que Molière se soit servi exprès de cette ambivalence, de ces contradictions? Une chose au moins est claire: c'est que l'incohérence qu'on a reprochée à Molière fait partie, en réalité, d'un admirable système dramatique, et correspond aux exigences de la comédie. Molière présente non pas un monde, mais deux; on a souvent remarqué que les personnages de ses comédies se divisent assez nettement en deux groupes. Or, c'est la tension entre ces deux groupes qui crée l'univers comique; le théâtre de Molière peut être représenté par une ellipse mieux que par un cercle. Et ce qui distingue les deux groupes de personnages, c'est leur attitude envers l'amour. D'une part, les pères, les tuteurs, les soupirants ridicules, conçoivent l'amour comme quelque chose d'égoïste, comme quelque chose de matériel; d'autre part, les "jeunes premiers" recherchent quelque chose au-delà du matériel, quelque chose de spirituel, l'amour, la liberté, le bonheur. Les deux groupes dépendent l'un de l'autre, mais en même temps s'excluent mutuellement. Molière se plaît à jouer avec eux, à faire des tours de passe-passe, à arranger toutes sortes de combinaisons, à étudier les différents rapports dans lesquels les deux groupes peuvent se trouver l'un à l'égard de l'autre. Pour reprendre l'image de l'ellipse, Molière semble se placer tantôt à l'un des foyers, tantôt à l'autre, c'est-à-dire que dans certaines pièces il semble donner raison aux pères, tandis que dans d'autres comédies il semble justifier les amoureux. Tantôt, comme dans le Tartuffe

par exemple, toute l'action de la pièce consiste à réconcilier les deux groupes, à faire coïncider les deux foyers, à faire de l'ellipse un cercle. Et c'est en jouant avec les deux groupes, avec les deux attitudes opposées, que Molière tire quelques-uns de ses effets comiques les plus caractéristiques: "jeu de bascule", inversion, contraste, ce que Bergson appelle "l'interférence des séries" ... (1). Le rôle de l'auteur comique étant avant tout de faire rire son public, il est du moins plausible de dire que Molière a peut-être cherché les contradictions exprès parce qu'il a vu en elles des possibilités dramatiques admirables.

Mais si les contradictions qui se trouvent dans l'oeuvre de Molière correspondent à une certaine conception de la structure dramatique, il est également vrai qu'elles peuvent correspondre à une certaine manière de penser, à une certaine attitude devant les problèmes de la vie. Ne serait-il pas possible que Molière, en refusant d'éviter les contradictions, ait l'intention de présenter les deux côtés du problème, le pour et le contre? Après tout, il est incontestable que les attitudes des deux groupes ont chacune leur part de vérité; elles sont toutes deux valables et justifiables, du moins dans une certaine mesure. Nul ne saurait nier que les amoureux ne soient justifiés <sup>à</sup> de réclamer davantage de liberté dans

---

1. Ajoutons un autre effet que Molière tire de l'opposition entre les deux groupes, à savoir la querelle, qui est un moyen dramatique par excellence et qui naît lorsque les deux groupes se trouvent en présence l'un de l'autre. A plusieurs reprises, Molière se sert d'une querelle pour ouvrir une pièce (Sganarelle, l'Ecole des Maris, l'Ecole des Femmes, le Misanthrope, le Tartuffe, les Femmes savantes).

le choix d'un époux ou d'une épouse; car ce sont eux que le mariage touche de plus près. En revanche, les pères eux aussi insistent sur le fait qu'ils ont raison de contrôler le choix d'un gendre ou d'une bru; car les jeunes peuvent se laisser égarer par leurs passions (1), et le père, étant plus âgé, est mieux à même de choisir un partenaire pour son fils ou pour sa fille. De plus, s'il n'est pas raisonnable de vouloir fonder un mariage sur l'argent, il n'est pas raisonnable non plus de laisser les considérations financières entièrement de côté, comme le veulent faire certains amoureux. L'amour et le mariage appartiennent au domaine pratique aussi bien qu'au domaine de l'esprit; et le problème, pour l'individu, peut être de réconcilier les deux. Ceux qui ont fait de Molière un philosophe du bon sens ont vu dans cette réconciliation de deux tendances opposées la solution offerte par Molière au problème de savoir quelle est la meilleure attitude à prendre devant l'amour. Mais si cette réconciliation, au lieu d'être la solution, était elle-même le problème? Il est clair du moins que c'est justement cette réconciliation qui est le problème pour bon nombre des personnages de Molière: non seulement pour Arnolphe, Sganarelle, Alceste, mais aussi pour les jeunes amoureux, Célie et Lélie dans le Cocu imaginaire, Mariane et Valère dans le Tartuffe. Ainsi,

1. Dans l'Etourdi, Anselme dit à Lélie:

... Je vous le dis encor, ces bouillans mouvemens  
Ces ardeurs de jeunesse, & ces emportemens  
Nous font trouver d'abord quelques nuits agreables;  
Mais ces felicitez ne sont gueres durables ... (IV, 3).

Dans le Cocu imaginaire, Gorgibus reprend l'idée que les passions sont susceptibles d'égarer la jeunesse lorsqu'il dit à sa fille que beaucoup mieux qu'elle il peut "juger ce qui vous est utile" (Sc. 1).



"l'incohérence" de la pensée de Molière pourrait s'expliquer non seulement par le fait qu'elle correspond à une certaine conception dramatique, mais aussi par le fait que Molière, au lieu de présenter une "philosophie" de l'amour et du mariage, a peut-être tenu tout simplement à présenter les deux côtés du problème, à poser la question sans nécessairement y apporter de réponse.

Par conséquent, au lieu d'essayer de reconstruire la pensée de Molière sur l'amour et le mariage, au lieu de rechercher une "philosophie" systématisée, nous allons nous borner à analyser les différentes conceptions de l'amour qui se trouvent dans le théâtre de Molière, à indiquer les problèmes qu'elles soulèvent, à établir dans quelle mesure les attitudes des personnages de Molière envers l'amour préparent celles des personnages comiques de la fin du XVIIIe siècle. Cette méthode est rendue possible par le fait qu'il existe dans l'oeuvre de Molière une unité frappante; les mêmes problèmes reviennent presque invariablement de pièce en pièce, depuis le Cocu imaginaire jusqu'à Don Garcie de Navarre. Dans toutes les comédies de Molière où il est question d'amour, il s'agit de l'opposition de deux attitudes fondamentales envers l'amour; et bien que ces attitudes varient légèrement selon les personnages auxquels Molière les attribue, elles restent sensiblement les mêmes partout. En d'autres termes, les personnages de Molière, comme nous l'avons déjà indiqué, se divisent en deux groupes bien distincts l'un de l'autre mais qui sont néanmoins tout à fait homogènes, bien que les personnages qui les composent se trouvent dans des conditions fort variées.

Ce qui distingue les deux groupes, c'est avant tout leur attitude envers la possession. Pour certains personnages, les rapports sociaux - ceux d'un père avec sa famille, ceux d'un mari avec sa femme, ceux d'un amoureux avec sa "maîtresse" - devraient être fondés sur la soumission totale de l'un des partenaires; en d'autres termes, pour les membres de ce premier groupe, l'une des conditions du bonheur est la possibilité de disposer absolument d'autrui. Pour d'autres personnages au contraire, le bonheur n'est possible que s'ils sont libres; ils tiennent à disposer eux-mêmes de leur personne et de leur destinée. Ainsi, les thèmes de la liberté et du bonheur se trouvent dans une parenté étroite l'un avec l'autre. Certes, le conflit entre les deux groupes ne se déroule pas toujours sur le même plan; il s'agit d'une possession plutôt physique dans l'Ecole des Femmes, alors que c'est une possession d'une autre sorte que recherche Alceste. Mais dans toutes les pièces de Molière - à l'exception toujours des comédies polémiques - c'est essentiellement le même conflit qui forme le point de départ et le soutien de l'intrigue, le conflit entre deux conceptions de l'amour et du bonheur qui s'excluent mutuellement.

Ceux qui recherchent la possession totale la recherchent sur trois plans différents; le droit de disposer absolument d'une autre personne contribue au bonheur des personnages de trois façons qui se distinguent nettement l'une de l'autre. Tout d'abord - et c'est le cas le moins important - les pères réclament le droit de marier leurs enfants à leur gré, et ce droit qu'ils exigent contribue à leur bonheur en satisfaisant leur idée fixe, leur obsession, qui est toujours



quelque chose d'étranger à l'amour et qui n'a que des rapports fortuits avec l'amour. Dans certains cas, les pères veulent disposer de leurs enfants afin de satisfaire leur avarice; l'on pense tout de suite au "sans dot" d'Harpagon. De même, Sganarelle, dans l'Amour Médecin, s'élève contre l'usage qui veut qu'un père donne son bien à sa fille quand elle se marie (I, 5) et décide qu'il gardera son bien et sa fille pour lui-même. Dans le Médecin malgré lui, c'est Géronte qui se laisse déterminer par le bien lorsqu'il choisit pour gendre un homme riche plutôt que Léandre, l'amoureux de sa fille (II, 1). Pour d'autres pères, cependant, ce n'est pas l'argent qui détermine leur choix d'un gendre ou d'une bru, mais plutôt un vice ou une manie. Ce qui fait pencher Orgon en faveur de Tartuffe, c'est plutôt le manque de bien du faux dévot, car ce manque de bien est pour Orgon le signe d'une piété exemplaire:

... S'il n'a rien,  
Sçachez que c'est par là, qu'il faut qu'on le révere.  
Sa misere est sans doute une honneste misere ...  
(II, 2).

Un autre père entêté est Monsieur Jourdain, qui veut à tout prix "avoir un Gendre Gentilhomme" et qui par conséquent refuse de donner sa fille à Cléonte, bien que celui-ci soit "un honneste Homme riche & bien fait" (III, 12). Dans les Femmes savantes, ce n'est plus le père mais la mère, Philaminte, qui veut sacrifier sa fille à son idée fixe: elle a l'intention de donner Henriette au pédant Trissotin. Quant à Argan, dans le Malade Imaginaire, il cherche un gendre qui puisse le soigner pendant sa maladie, afin "d'avoir dans ma famille les sources des remedes qui me sont necessaires, &

d'estre à mesme des consultations, & des ordonnances" (I, 5). Pour tous ces pères, le bonheur consiste à se laisser dominer par une obsession, que ce soit l'amour de l'argent, la dévotion, l'ambition sociale ou intellectuelle, ou l'hypocondrie; et pour arriver au bonheur, il faut qu'ils puissent disposer librement de leur fils ou de leur fille. Bien que ce soit un thème banal que celui de l'amour de deux jeunes gens cruellement traversé par l'égoïsme d'un père, les pères, grâce à leur attitude envers la possession, sont proches parents d'Arnolphe et d'Alceste.

Beaucoup plus intéressants sont les personnages qui recherchent la possession totale sur le plan physique. Ce groupe comprend tous ceux qui mériteraient le nom de "souponnants ridicules", et aussi certains maris, comme par exemple Sganarelle dans le Cocu imaginaire et George Dandin. Tous mettent l'accent sur le côté physique du mariage: leur but est la possession physique de la femme. Cette préoccupation physique ressort très clairement de l'Ecole des Maris et de l'Ecole des Femmes (1). Les termes dont se sert Sganarelle pour parler du mariage indiquent assez que c'est le côté physique qui le préoccupe; il dit par exemple à propos de sa pupille:

... Et, comme à m'espouser sa fortune l'appelle,  
Je pretens corps pour corps pouvoir répondre d'elle.  
(I, 2).

---

1. Il est intéressant de remarquer que, même lorsqu'il ne s'agit pas de l'amour ou du mariage, Sganarelle et Arnolphe ne cessent d'attirer l'attention du spectateur sur leur corps. Sganarelle aime mieux des habits où il puisse être à l'aise que des habits tout à fait à la mode: à la première scène il parle de sa tête, de son estomac, de ses cuisses, de ses pieds ... De même, Arnolphe: "Je suffoque, & voudrais me pouvoir mettre nu", ou bien "Je suis en eau, prenons un peu d'haleine" (II, 2). Il parle aussi de "souffleter son visage" (III, 5).

A Valère, un peu plus loin, il dit:

... Mais sçavez-vous aussi, luy trouvant des appas,  
Qu'autrement qu'en tuteur sa personne me touche,  
Et qu'elle est destinée à l'honneur de ma couche?  
(II, 2).

- et il reprend à peu près les mêmes termes plus loin quand il parle de "celle que je dois honorer de mon corps" (III, 2). De même, Arnolphe engage Agnès à ne pas oublier

... ma bonté,  
Qui de ce vil estat de pauvre Villageoise  
Vous fait monter au rang d'honorable Bourgeoise,  
Et joutyr de la couche & des embrassemens  
D'un homme qui fuyoit tous ces engagemens ...  
(III, 2).

- et la première maxime qu'il fait lire à Agnès est celle-ci:

Celle qu'un lien honneste  
Fait entrer au lict d'autrui  
Doit se mettre dans la teste  
Malgré le train d'aujourd'huy,  
Que l'homme qui la prend, ne la prend que pour luy.  
(III, 2).

Comme Sganarelle, Arnolphe veut avoir des droits absolus et exclusifs sur sa femme; et il est clair que ces droits se rapportent avant tout à son corps.

La même attitude se retrouve chez Trissotin dans les Femmes savantes et chez Thomas Diafoirus dans le Malade Imaginaire. Dans les Femmes savantes, Henriette proteste qu'elle n'aime pas Trissotin, alors que celui-ci explique qu'il tient à la posséder à tout prix:

... bien que vos beautez condamnent mes efforts,  
Je ne puis refuser le secours d'une Mere  
Qui pretend couronner une flamme si chere;  
Et pourveu que j'obtienne un bonheur si charmant,  
Pourveu que je vous aye, il n'importe comment.  
(V, 1).

Thomas Diafoirus, lui, exprime des sentiments pareils dans le Malade

imaginaire; lorsqu'Angélique lui dit que "la grande marque d'amour, c'est d'estre soumis aux volontez de celle qu'on ayme", Diafoirus répond:

Distinguo, Mademoiselle; dans ce qui ne regarde point sa possession, Concedo; mais dans ce qui la regarde, Nego.  
(II, 6).

L'importance de l'aspect physique du mariage est soulignée par Monsieur Diafoirus lorsqu'il dit à propos de son fils "qu'il est du temperament qu'il faut pour engendrer, & procréer des enfans bien conditionnez" (II, 5). Sganarelle, Arnolphe, Trissotin, Diafoirus: tous envisagent l'amour de la même manière.

Certains maris également mettent l'accent sur la possession totale, sur la possession physique. Voici par exemple Sganarelle dans le Cocu imaginaire:

... Bref, en tout & partout, ma personne charmante  
N'est donc pas un morceau dont vous soyez contente?  
Et pour rassasier vostre appetit gourmand,  
Il faut à son mary le ragoust d'un galand! (Sc. 6).

- dit-il à sa femme, et lorsqu'il croit qu'elle lui a été infidèle, il s'en va dire à tout le monde que Lélie "couche avec ma femme" (Sc. 17). Un exemple encore plus frappant est celui de Sganarelle dans le Mariage forcé; à la veille de se marier, il dit à sa fiancée:

... Vous allez estre à moy depuis la teste jusqu'aux piez;  
& je seray Maistre de tout... Enfin, toute vostre Personne  
sera à ma discretion; & je seray à mesme, pour vous caresser,  
comme je voudray. (Sc. 2).

Quant à George Dandin, il ne dit jamais explicitement que c'est à la possession physique qu'il aspire, mais le ton de la pièce ne nous permet guère d'en douter.

On peut se demander pourquoi les personnages qui insistent sur la possession physique de l'objet aimé envisagent cette possession exclusive comme quelque chose de nécessaire à leur bonheur. Certes, ils pourront par là satisfaire leur instinct, mais ce n'est pas là leur seul motif, ou même leur motif le plus important. C'est qu'ils veulent pour la plupart se garder du "cocuage". Pour eux, les maris trompés sont des personnages ridicules; le Sganarelle de l'Ecole des Maris sera heureux si son frère Ariste est "cocu" (I, 2). Pour sa part, Arnolphe dans l'Ecole des Femmes trouve dans les maris malheureux "des sujets de Satyre" et lance une diatribe violente contre les mœurs parisiennes. (I, 1). Quant au Sganarelle du Cocu imaginaire, il dit:

Faut-il que désormais à deux doigts l'on te montre,  
Qu'on te mette en chansons ... (Sc. 9).

De plus, c'est l'honneur d'un mari qui est en jeu lorsque sa femme le trompe - Sganarelle s'en prend à cet usage à la septième scène du Cocu imaginaire. La plupart des personnages qui recherchent la possession sur le plan physique ont peur du "cocuage"; Arnolphe tient à "sauver mon front de maligne influence" (l'Ecole des Femmes, I, 1), Sganarelle à ne point "porter de cornes" (l'Ecole des Maris, I, 2); le Sganarelle du Cocu imaginaire a peur qu'on ne se moque de lui (Sc. 9), celui du Mariage forcé craint "d'estre Cocu" (Sc. 5), et George Dandin, Monsieur de Pourceaugnac et Sosie dans Amphitryon sont tous fort délicats lorsqu'il s'agit de la fidélité de leur femme ou de leur fiancée.

Dans certains cas, il est clair que pour les personnages la

fidélité du coeur ne compte pour rien, pourvu que la fidélité du corps soit strictement observée. Dans le Cocu imaginaire, par exemple, Sganarelle éprouve un sentiment de soulagement à la fin de la pièce, quand il apprend qu'il n'a pas besoin de craindre pour son front; pourtant, au début de la pièce, la femme de Sganarelle a avoué que le portrait de Lélie a suscité chez elle une émotion assez violente (Sc. 6) - et Sganarelle le sait bien. Un exemple encore plus frappant est celui d'Arnolphe dans l'Ecole des Femmes; c'est la scène bien connue où Agnès raconte à Arnolphe ce qui s'est passé pendant son absence (II, 5). Arnolphe lui demande si Horace s'est borné à lui baiser les bras, et lorsqu'Agnès lui répond que le jeune homme s'est arrêté là, Arnolphe pousse un soupir de soulagement; pourtant, il ne peut pas ignorer que même si Agnès lui est restée fidèle du point de vue physique, elle n'en a pas moins été coupable d'une infidélité sentimentale. De même, dans Amphitryon, c'est au moment où Sosie apprend que l'autre Sosie n'a pas couché avec sa femme qu'il exprime sa joie:

... Que je suis de moy satisfait! (II, 3).

- bien que Cléanthis vienne d'avouer qu'elle a exprimé à l'autre "des tendresses de Coeur". Pour tous ces personnages, ce qui compte c'est la fidélité physique, et auprès de cette fidélité celle du coeur n'est qu'une bagatelle.

Un troisième groupe de personnages recherche la possession totale sur un plan plus élevé. Il ne s'agit pas simplement d'éviter le "cocuage"; Molière ne nous explique pas leurs motifs, mais il nous donne à entendre que pour ces personnages le bonheur consiste à avoir des droits absolus non seulement sur le corps mais aussi sur le coeur

de la personne aimée. Ils tiennent à écarter tous les rivaux possibles et à flatter leur amour-propre; ce qu'ils recherchent, c'est la certitude d'être seuls aimés de la femme à qui ils font la cour. A ce groupe appartiennent notamment Alceste dans le Misanthrope et Don Pèdre dans le Sicilien. Alceste veut "qu'on le distingue", et Don Pèdre ne peut pas supporter qu'Isidore reçoive d'autres soupirants que lui. Tous deux ont une entrevue avec la femme qu'ils aiment et au cours de cette entrevue ils expriment des sentiments à peu près identiques. A la première scène du deuxième acte du Misanthrope, Alceste reproche à Célimène d'être un peu trop complaisante envers tous ceux qui viennent lui faire la cour et l'engage à écarter tous ses soupirants sauf lui:

... votre humeur, Madame,  
Ouvre, au premier venu, trop d'accès dans votre Ame;  
Vous avez trop d'Amans, qu'on voit vous obséder,  
Et mon coeur, de cela, ne peut s'accommoder.

Il veut même qu'elle congédie Clitandre, que Célimène ménage pour un procès qu'elle a:

Perdez votre Procès, Madame, avec constance,  
Et ne ménagez point un Rival qui m'offense.

Célimène cherche à le rassurer en disant que sa "Complaisance est sur tous épanchée", mais Alceste, dans un paroxysme de jalousie, cherche trois fois de suite à lui faire avouer qu'elle n'aime que lui seul:

ALCESTE.

Mais moy, que vous blâmez de trop de jalousie,  
Qu'ay-je de plus qu'eux tous, Madame, je vous prie?

CECIMENE.

Le bonheur de sçavoir que vous estes aimé.

ALCESTE.

Et quel lieu de le croire, à (sic) mon Coeur enflammé?



CELIMENE.

Je pense qu'ayant pris le soin de vous le dire,  
Un aveu de la sorte, a dequoy vous suffire.

ALCESTE.

Mais qui m'assûrera que, dans le mesme instant,  
Vous n'en disiez, peut-estre, aux autres tout autant?  
(II, 1).

Tout ou rien; voilà ce qui semble être la devise d'Alceste en amour.

La même attitude se fait voir toutes les fois qu'Alceste se trouve en présence de Célimène. C'est la recherche de la possession totale qui déclenche les querelles violentes du quatrième acte; Alceste veut que la jeune veuve explique un billet qu'elle a écrit et qui paraît faire voir de la "douceur pour Oronte". Le désir qu'il éprouve d'avoir des droits absolus sur Célimène l'amène au point où il aimerait mieux être trompé que d'être convaincu qu'il a un rival:

... Defendez-vous, au moins, d'un Crime qui m'accable,  
Et cessez d'affecter d'estre, envers moy, coupable;  
Rendez-moy, s'il se peut, ce Billet innocent;  
A vous prêter les mains, ma Tendresse consent;  
Efforcez-vous, icy, de paroistre fidelle,  
Et je m'efforceray, moy, de vous croire telle.  
(IV, 3).

Et c'est la même attitude qui, finalement, amène le dénouement;

Alceste exige que Célimène s'explique clairement sur ses sentiments:

... Conserver tout le monde est vostre grande étude,  
Mais plus d'amusement, & plus d'incertitude;  
Il faut vous expliquer, nettement, là-dessus ...  
(V, 2).

Molière n'indique pas le motif qui pousse Alceste à agir ainsi; on pourrait peut-être attribuer la conduite du Misanthrope à un défaut de tempérament (Alceste est l'"Atrabilaire amoureux"). Une chose du moins est claire; c'est que la peur du "cocuage" ne joue pas chez Alceste



le rôle qu'elle joue chez Sganarelle et chez Arnolphe. Pourtant, Molière lui-même semble avoir reconnu que l'attitude d'Alceste est essentiellement celle des personnages dont la conduite est motivée par la peur du "cocuage"; au début du Misanthrope, Philinte compare la situation où se trouvent lui et Alceste avec celle qui forme le point de départ de l'Ecole des Maris:

... Je ris des noirs accès où je vous envisage;  
Et crois voir, en nous deux, sous mêmes soins nouris,  
Ces deux Frères que peint l'Ecole des Maris ...  
(I, 1).

Certes, Philinte parle ici de la manière dont Alceste envisage la société où il se trouve; mais la comparaison est aussi valable en ce qui concerne l'attitude des deux personnages vis-à-vis de l'amour.

Un autre personnage qui rappelle Alceste est Don Pèdre, dans le Sicilien. Certes, Molière ne pousse pas son étude de la jalousie aussi loin que dans le Misanthrope; mais Don Pèdre est encore plus explicite sur son attitude qu'Alceste. Il fait des reproches à Isidore parce que celle-ci reçoit des "galans", et Isidore répond qu'il devrait être content quand il la voit courtisée et recherchée:

... n'est-ce pas pour s'applaudir, que ce que nous aimons soit trouvé fort aimable?

Mais Don Pèdre ne pense pas comme elle:

Chacun aime à sa guise, & ce n'est pas là ma méthode. Je seray fort ravy qu'on ne vous trouve point si belle; & vous m'obligerez, de n'affecter point tant de la paroistre à d'autres yeux.

Et un peu plus loin, il développe ce même thème:

... Mon amour vous veut toute à moy; sa délicatesse s'offense d'un souris, d'un regard qu'on vous peut arracher; & tous

les soins qu'on me voit prendre ne sont que pour fermer tout accès aux Galans, & m'assurer la possession d'un coeur dont je ne puis souffrir qu'on me vole la moindre chose.

(Sc. 6).

Comme chez Alceste, c'est sans doute un défaut de tempérament qui explique la jalousie de Don Pèdre; c'est un Sicilien, et dans la comédie les Italiens et les Siciliens sont souvent présentés comme étant beaucoup plus jaloux que les Français (1).

Le thème du personnage dont le bonheur consiste à rechercher la possession totale de la femme qu'il aime revient plus amplement dans les comédies que Francis Baupal appelle "les comédies galantes" (2), c'est-à-dire Don Garcie de Navarre, la Princesse d'Elide, les Amants magnifiques, Mélicerte, et Psyché. Ces comédies forment un groupe assez homogène où l'on a peine à reconnaître Molière, mais qui néanmoins ont une parenté étroite avec les autres pièces du grand dramaturge. Les trois premières comédies de ce groupe sont les plus importants, car Mélicerte est restée inachevée, et Psyché doit sa forme finale à la collaboration de Pierre Corneille. Don Garcie de Navarre en particulier rappelle ou plutôt préfigure le Misanthrope. Le prince jaloux voudrait que la Princesse Elvire dépende entièrement de lui; il explique à la Princesse que "ses vœux"

... se sont armés contre votre naissance;  
Leur chaleur indiscrete a d'un destin plus bas

1. Don Pèdre lui-même semble reconnaître que les Siciliens sont plus susceptibles de la jalousie que les Français; il dit à Adraste à la scène 15: "... Tant de jalousie pour un François! Je pensois qu'il n'y eût que nous, qui en fussions capables."

2. F. Baupal, Molière auteur précieux, Paris 1924, pp. 51 sqq.

Souhaité le partage à vos divins appas,  
Afin que de ce cœur le noble sacrifice  
Pust du Ciel envers vous reparer l'injustice,  
Et vostre sort tenir des mains de mon amour  
Tout ce qu'il doit au sang dont vous tenez le jour.  
(I, 3).

La pièce suit un rythme bien marqué, un rythme à trois temps: Don Garcie se laisse emporter par sa jalousie, s'en repent, et promet à la princesse de ne plus être jaloux. La jalousie du Prince éclate trois fois au cours de la pièce: lorsqu'il trouve le fragment d'une lettre qui semble prouver l'infidélité d'Elvire, lorsqu'il la découvre en tête-à-tête avec Don Sylve, et finalement quand il trouve "un homme dans les bras de l'infidelle Elvire" (IV, 7). Comme Alceste, Don Garcie veut qu'on le distingue (1).

Dans la Princesse d'Elide et dans les Amants Magnifiques le thème de la possession totale joue un rôle moins important que dans le Misanthrope ou dans Don Garcie de Navarre, mais il est toujours là. Dans la Princesse d'Elide, Théocle et Aristomène, deux princes qui aspirent à épouser la princesse, tuent un sanglier qui l'a attaquée dans la forêt, et pensent que par là ils méritent sa reconnaissance. Mais la princesse affirme avec quelque aigreur qu'elle aurait bien pu tuer le sanglier elle-même, et elle quitte la scène fort en colère:

... je voy que vostre envie  
Est de persuader que je vous dois la vie ...  
(I, 3).

---

1. Comme pour souligner la ressemblance fondamentale entre les deux personnages, Molière a reproduit dans le Misanthrope des tirades entières de Don Garcie de Navarre.

De même, la princesse refuse d'assister aux régals et aux fêtes que les princes préparent pour elle, car elle ne veut pas avoir des obligations envers eux:

Quel droit ont-ils chacun d'y vouloir ma présence?  
Et que dois-je après tout à leur magnificence?

(II, 1).

Théocle et Aristomène ne parlent jamais de leurs intentions de posséder la princesse, mais la princesse croit qu'ils veulent la tenir dans la dépendance; ainsi, pour gagner le coeur de la princesse, Euryale qui en est amoureux doit feindre de la traiter avec dédain et dire qu'il ne veut jamais rien aimer. Situation semblable dans les Amants magnifiques; ce n'est qu'en feignant de ne pas l'aimer que Sostrate arrive à toucher le coeur d'Eriphile.

Ainsi, bon nombre des personnages de Molière tiennent à disposer d'une autre personne. Pour les pères, la possession totale est nécessaire pour qu'ils puissent satisfaire leur manie; Arnolphe et Sganarelle, mus par la peur du "cocuage", recherchent la possession sur le plan physique; Alceste, Don Pèdre et Don Garcie de Navarre, poussés par des défauts de tempérament, la recherchent sur le plan sentimental et émotif. Mais les hommes ne sont pas les seuls à réclamer des droits sur une autre personne; la même attitude se manifeste chez certaines femmes. La Philaminte des Femmes savantes, par exemple, veut marier sa fille Henriette à Trissotin, car celui-ci est "bel esprit". Pour ce qui est de la possession physique, la femme de Sganarelle dans le Cocu imaginaire ressemble bien à son mari:

... de sa trahison je ne fais plus de doute,  
Et le peu que j'ay veu me la découvre toute.  
Je ne m'estonne plus de l'estrange froideur

Dont je le vois répondre à ma pudique ardeur;  
Il réserve, l'ingrat, ses caresses à d'autres  
Et nourrit leurs plaisirs par le jeûne des nostres.  
(Sc. 4).

De même, dans Amphitryon, Cléanthis fait des reproches à Sosie:

Enfin ma flame eut beau s'émanciper,  
Sa chaste ardeur en toy ne trouva rien que glace;  
Et dans un tel retour je te vis la tromper,  
Jusqu'à faire refus de prendre au Lit la place,  
Que les Loix de l'Hymen t'obligent d'occuper.  
(II, 3).

Quant à Elvire, dans Don Juan, elle rappelle Alceste:

Ah, que vous sçavez mal vous défendre pour un homme de Cour,  
& qui doit estre accoutumé à ces sortes de choses! J'ay  
pitié de vous voir la confusion que vous avez. Que ne vous  
armez-vous le front d'une noble effronterie? que ne me  
jurez-vous que vous estes toujours dans les mesmes sentimens  
pour moy, que vous m'aimez toujours avec une ardeur sans égale,  
& que rien n'est capable de vous détacher de moy que la mort!  
(I, 3).

Comme Alceste, elle aimerait mieux se laisser tromper que d'entendre  
la confirmation de ses soupçons de la bouche de Don Juan.

Afin d'imposer leur volonté à autrui, les personnages de Molière  
qui recherchent la possession totale font valoir leurs droits,  
mettent l'accent sur l'obligation où se trouve l'autre personne de  
leur obéir. En ce qui concerne les pères et les mères, le droit  
qu'ils prétendent avoir sur leurs enfants est assez simple à définir:  
ils exigent que leurs enfants remplissent leur devoir filial en  
obéissant à leurs parents, en se soumettant aveuglément à leur volonté.  
Bon nombre de pères insistent d'une part sur leurs droits à eux, d'autre  
part sur le devoir qui incombe à leurs enfants. Ils affirment que  
l'autorité qu'ils exercent sur leurs fils et sur leurs filles est  
leur droit, tant dans la loi humaine que dans la loi divine. Le

bonhomme Gorgibus, dans le Cocu Imaginaire, demande à sa fille:

Qui de nous deux à l'autre a droit de faire loy?  
(Sc. 1).

Et un peu plus loin il s'interrompt ainsi:

... Mais suis-je pas bien fat de vouloir raisonner  
Où de droit absolu j'ay pouvoir d'ordonner?  
(Sc. 1).

Harpagon également invoque son autorité paternelle quand il confie sa fille à Valère; il dit à celui-ci:

... je veux que tu prennes sur elle un pouvoir absolu.  
Ody, tu as beau fuir. Je luy donne l'autorité que le  
Ciel me donne sur toy, & j'entens que tu fasses tout ce qu'il  
te dira.  
(I, 5).

De même, Harpagon parle à deux reprises du devoir de son fils. Quand il apprend que Cléante est "allé sur ses brisées" en faisant la cour à Mariane, il dit au jeune homme:

Ne suis-je pas ton Pere? & ne me dois-tu pas respect?  
(IV, 3).

Ensuite, lorsqu'il pense que Cléante est redevenu "raisonnable", il lui pardonne en disant:

On oublie aisément les fautes des Enfants, lors qu'ils  
rentrent dans leur devoir.  
(IV, 5).

Monsieur Jourdain également est ravi de voir sa fille "revenue dans son devoir" (le Bourgeois Gentilhomme, V, 4), et dans le Malade imaginaire, Angélique proteste contre "le devoir de fille" sur lequel insistent ses parents (II, 6). Même là où on ne se sert pas explicitement des termes "droit" et "devoir", il s'agit - dans toutes les comédies où il est question d'un amour honnête contrecarré par l'égoïsme des parents - d'un conflit entre le devoir des jeunes envers leurs parents et leur propre conception du bonheur.

Cette attitude envers le devoir fait que certains pères énoncent le principe que le mariage est plus important que l'amour. Que l'amour vienne après le mariage ou non, peu importe; si l'on est marié, l'on est du moins honnête. C'est ainsi que dans les Précieuses ridicules, Gorgibus peut dire à Magdelon:

... Je te dis que le mariage est une chose sainte & sacrée,  
& que c'est faire en honnestes gens que de débiter par là.  
(Sc. 4).

- et il croit que "ce lien sacré" où aspirent La Grange et Du Croisy est "un témoignage de l'honnêteté de leurs intentions" (Sc. 4). Un autre Gorgibus, celui de Sganarelle ou le Cocu imaginaire, exprime des sentiments semblables à ceux de son homonyme quand il décide de marier sa fille à Valère, un jeune homme qu'elle n'aime pas:

... Valere, je croy bien, n'est pas de toy chery;  
Mais, s'il ne l'est amant, il le sera mary.  
Plus que l'on ne le croit, ce nom d'espoux engage,  
Et l'amour est souvent un fruit du mariage ...  
(Sc. 1).

Dans le Tartuffe, Mariane proteste qu'il n'y aura pas de bonheur pour elle si elle épouse Tartuffe; mais Orgon n'accepte pas ce raisonnement et lui dit qu'elle peut toujours "mortifier ses sens" par ce mariage (IV, 3); et dans le Malade imaginaire, Argan dit à sa fille que l'amour "aura tout le loisir" de se développer lorsqu'elle sera mariée avec Thomas Diafoirus. Pour les pères, l'amour est quelque chose de secondaire; ce qui compte, c'est le mariage, ce "lien sacré" qui rend les gens honnêtes.

Sur les deux autres plans où la recherche de la possession se révèle, les notions du droit et du devoir auxquelles s'en tiennent les personnages sont beaucoup plus complexes et partant plus difficiles



à définir; assez souvent, ces notions ne sont pas même explicites, mais elles jouent néanmoins un rôle important dans l'action. Ceux qui recherchent la possession sur le plan physique insistent pour la plupart sur les droits et les devoirs qui s'attachent au mariage. C'est ainsi par exemple que dans Amphitryon (1), Cléanthis, la femme de Sosie, invoque l'obligation où se trouve son mari de coucher avec elle en parlant des "Loix de l'Hymen" (II, 3). Mais c'est surtout dans l'Ecole des Femmes et dans l'Ecole des Maris que cette attitude trouve son expression la plus complète. Dans l'Ecole des Maris, Sganarelle fait deux choses pour empêcher sa pupille de sortir de son devoir. Tout d'abord, il est clair que depuis assez longtemps il cherche à lui faire voir en quoi consiste son devoir:

... Je vois que mes leçons ont germé dans ton ame ...  
(II, 3).

- dit-il à Isabelle, et dans le monologue qui termine la deuxième scène du premier acte, parle des "semences d'honneur qu'avec nous elle a prises". Ensuite, puisque Sganarelle sait bien que "la chair est Foible" et qu'une femme n'est pas toujours capable de résister à la tentation, il tient à garder Isabelle enfermée au logis et ne veut pas qu'elle sorte "sans avoir qui la veille", afin qu'elle n'ait même pas l'occasion de manquer à son devoir (I, 2). Dans l'Ecole des Femmes, Arnolphe s'en tient à la même méthode. Cette fois, cependant, l'instruction de la jeune fille se fait sur la scène. A la deuxième scène du troisième acte, Arnolphe expose à Agnès les devoirs de la

---

1. Voir p. 31.



femme mariée. Le mot "devoir" et la formule "vous devez" ou bien "il faut" reviennent bien des fois dans la tirade d'Arnolphe qui ouvre la scène, ainsi que dans "les Maximes du Mariage, ou les Devoirs de la Femme Mariée" qu'Arnolphe fait lire à Agnès. De plus, comme Sganarelle, Arnolphe veut qu'Agnès reste enfermée; la différence, c'est qu'Agnès sera beaucoup plus isolée du point de vue moral et intellectuel qu'Isabelle.

Lorsqu'il s'agit de faire valoir leurs droits, Sganarelle et Arnolphe insistent sur ce qu'ils appellent "l'honnêteté" ou "l'honneur". Sganarelle trouve qu'Isabelle est "une fille honnête" (II, 2) et "un thésor d'honneur" (II, 5) quand il croit qu'elle lui obéit. Le thème de l'honnêteté revient dans l'Ecole des Femmes; Chrysalde pense que "l'esprit, & la beauté" sont des qualités souhaitables chez une femme, mais pour Arnolphe au contraire "l'honnêteté suffit" (I, 1). Chrysalde critique cette conception de l'honnêteté:

Mais comment voulez-vous, après tout, qu'une beste  
Puisse jamais savoir ce que c'est qu'être honnête?  
(I, 1).

Pour Arnolphe comme pour Sganarelle, une femme n'est "honnête" que lorsqu'elle reconnaît les droits que son mari peut exercer sur elle; autrement dit, une femme mariée ne peut être "honnête" qu'en se soumettant aveuglément aux préceptes de son mari. Mais Arnolphe va encore plus loin que Sganarelle; pour engager Agnès à lui obéir, il met en jeu aussi la religion. Selon lui, écouter les "sornettes" d'un "blondin" "est un péché mortel des plus gros qu'il se fasse", parce que "par ces actions le Ciel est courroucé" (II, 5). Un peu plus

loin il encourage Agnès à ne pas se "laisser prendre aux assauts du malin" et lui rappelle

... qu'il est aux Enfers des chaudières bouillantes  
Où l'on plonge à jamais les femmes mal vivantes.  
(III, 2).

Si Agnès se garde de la coquetterie, son âme sera "comme un lis blanche & nette", mais en revanche

... s'il faut qu'à l'honneur elle fasse un faux-bon,  
Elle deviendra lors noire comme un charbon ...

- et Agnès finira par "Bouillir dans les Enfers à toute éternité"  
(III, 2).

Comme les pères, Arnolphe insiste sur la sainteté du mariage;  
l'amour est un crime, un péché, s'il existe en dehors du mariage:

ARNOLPHE.

Ouy, c'est un grand plaisir que toutes ces tendresses,  
Ces propos si gentils, & ces douces caresses;  
Mais il faut le goûter en toute honnêteté,  
Et qu'en se mariant le crime en soit ôté.

AGNES.

N'est-ce plus un péché lors que l'on se marie?

ARNOLPHE.

Non.

(II, 5).

Il en est de même de certains maris, notamment de Sganarelle dans le Cocu imaginaire et de George Dandin. Écoutons George Dandin se plaindre auprès des Sotenville de la conduite de leur fille:

Cela veut dire que votre fille ne vit pas comme il faut  
qu'une femme vive, & qu'elle fait des choses qui sont  
contre l'honneur.  
(I, 4).

Madame de Sotenville répond:

Tout beau. Prenez garde à ce qui vous dites. Ma fille  
est d'une race trop pleine de vertu pour se porter jamais  
à faire aucune chose dont l'honnêteté soit blessée ...  
(I, 4).

Et lors de l'entrevue avec sa femme qui a lieu au début du deuxième acte, Dandin exhorte son épouse à imiter "les honnestes femmes", à respecter "des noeuds aussi venerables que le sont ceux du mariage".

Un peu plus loin, il revient sur cette idée:

... Je vous dis encore une fois que le mariage est une chaisne à laquelle on doit porter toute sorte de respect ...

- et demande à Angélique si

... c'est ainsi que vous satisfaites aux engagements de la foy que vous m'avez donnée publiquement? (II, 2).

Dans le Cocu imaginaire, Molière développe le thème de l'honneur et du devoir d'une manière légèrement différente. Sganarelle s'occupe non de l'honneur de sa femme mais de son honneur à lui; il s'en prend à l'usage qui veut que l'honneur d'un mari dépende de sa femme:

Peste soit qui premier trouva l'invention  
De s'affliger l'esprit de cette vision,  
Et d'attacher l'honneur de l'homme le plus sage  
Aux choses que peut faire une femme volage! (Sc. 17).

Et il fait appel au devoir non pour retenir sa femme dans la soumission, mais pour empêcher Lélie de lui faire la cour. Il dit au jeune homme:

... vostre conscience & le soin de vostre ame  
Vous devroient mettre aux yeux que ma femme est ma femme;  
Et vouloir à ma barbe en faire vostre bien,  
Que ce n'est pas du tout agir en bon chrestien.  
(Sc. 21).

Sganarelle invoque aussi les lois du pays lorsqu'il ajoute que "Cette action, Monsieur, n'est point selon les loix" (Sc. 21).

Certains personnages attribuent tant d'importance au devoir qu'ils en viennent à considérer l'amour lui-même, l'amour fait de tendresse et d'affection, comme un devoir, comme quelque chose qui leur est dû. Arnolphe par exemple rappelle à Agnès qu'en l'épousant il la tire du

"vil estat de pauvre Villageoise" et l'exhorte à ne jamais oublier tout ce qu'il a fait pour elle:

Vous devez tousjours, dis-je, avoir devant les yeux  
Le peu que vous estiez sans ce noeud glorieux,  
Afin que cet objet d'autant mieux vous instruisse  
A meriter l'estat où je vous auray mise ...  
(III, 2).

Au cinquième acte, Agnès avoue carrément qu'elle aime Horace, et Arnolphe encore une fois lui rappelle tout ce qu'il a fait pour elle, cherchant par là à se faire aimer: ~~elle~~:

ARNOLPHE.

... La belle raisonneuse, est-ce qu'un si long-temps  
Je vous auray pour luy nourrie à mes despens?

AGNES.

Non, il vous rendra tout jusques au dernier double.

ARNOLPHE.

Elle a de certains mots où mon dépit redouble.  
Me rendra-t-il, coquine, avec tout son pouvoir,  
Les obligations que vous pouvez m'avoir? (V, 4).

De même, Don Pèdre dans le Sicilien estime que ce qu'il a fait pour Isidore lui donne droit à son amour. Isidore proteste contre l'esclavage où on la tient, et Don Pèdre réplique:

Vous reconnoissez peu ce que vous me devez; & il me semble  
qu'une Esclave que l'on a affranchie, & dont on veut faire  
sa Femme ...

- mais Isidore l'interrompt en lui disant que ses bontés envers elle ne l'obligent pas à devenir sa femme et qu'en l'épousant elle ne s'échapperait pas de l'esclavage, mais passerait tout simplement dans un esclavage plus rude (Sc. 6).

Les personnages qui recherchent la possession totale sur le plan sentimental font valoir eux aussi des droits, invoquent eux aussi des

devoirs. Pour eux, il s'agit non des droits que donnent la paternité ou le mariage, mais plutôt de ceux que donne l'amour. Ils ne parlent pas explicitement de leurs droits, comme Sganarelle ou Arnolphe, mais ils agissent comme s'ils en avaient, et leur conduite ne diffère pas sensiblement de celle des autres personnages chez qui se manifeste le même instinct de possession. Ils semblent croire en effet que leur amour leur donne le droit de régler la conduite de la personne dont ils sont amoureux, de demander des explications, bref, d'être jaloux. La question "de savoir s'il faut qu'un Amant soit jaloux" (1) revient fréquemment dans le théâtre de Molière. C'est ce même débat qui oppose Orante et Climène dans les Fâcheux. Climène prend la défense de la jalousie en disant qu'elle témoigne d'un amour profond:

... C'est aimer froidement que n'estre point jaloux ...  
(II, 4).

Eraste, dans le Dépit amoureux, partage cette opinion; dans la fameuse scène de dépit amoureux (IV, 3) il proteste à Lucile que sa jalousie provient de son amour. Eraste recherche avant tout la certitude d'être aimé; ce fait ressort très clairement de la première scène de la pièce, où Eraste dit à Gros-René:

... Ouy, quoiqu'à mon amour tu puisses repartir,  
Il craint d'estre la dupe, à ne te point mentir ...  
(I, 1).

Son inquiétude prend sa source dans sa conception des femmes - il estime qu'elles sont naturellement trompeuses et fausses - et aussi dans la tranquillité de son rival, Valère, chez qui Eraste aimerait

---

1. Les Fâcheux, II, 4.

voir davantage de jalousie:

... Je voudrois, pour trouver un tel destin plus doux,  
Y voir entrer un peu de son transport jaloux,  
Et sur ses déplaisirs & son impatience  
Mon ame prendroit lors une pleine assurance ...  
(I, 1).

La même recherche de la certitude se fait voir à la scène suivante,  
où Eraste dit à Marinette:

... Au nom des Dieux, dy-moy si ta belle maistresse  
N'abuse point mes voeux d'une fausse tendresse ...  
(I, 2).

Comme Alceste, Eraste veut qu'on le distingue:

... Enfin, quand j'ayme bien, j'ayme fort que l'on m'ayme ...  
(I, 3).

C'est un vers qui ne serait pas déplacé dans la bouche du Misanthrope  
lui-même.

Ce thème de la jalousie, déjà ébauché dans le Dépit amoureux,  
Molière le reprend et l'amplifie dans Don Garcie de Navarre et dans  
le Misanthrope. Comme Eraste, Don Garcie et Alceste recherchent avant  
tout la certitude d'être payés de retour. Pourtant, ils vont plus  
loin qu'Eraste. L'inquiétude d'Eraste ne le pousse jamais à chercher  
un éclaircissement avec Lucile elle-même; à la scène du dépit  
amoureux Eraste est venu non pour s'éclaircir avec Lucile mais pour  
rompre avec elle. Eraste demande à tout le monde sauf Lucile les  
renseignements dont il a besoin - à Marinette, à Gros-René, à Valère -  
mais jamais à Lucile elle-même. Don Garcie et Alceste au contraire  
font des tentatives réitérées pour mettre leur bien-aimée au pied du  
mur, pour faire en sorte qu'elle s'explique clairement et sans feinte.  
Au début de Don Garcie, le prince jaloux promet une soumission entière

à sa "divinité" Elvire et jure de ne plus être jaloux. Mais sa résolution est immédiatement mise à l'épreuve, car on apporte à Done Elvire un billet qui réveille les soupçons de Don Garcie. Le prince est tiraillé entre sa jalousie et son désir de ne plus paraître jaloux, mais Elvire, qui se rend bien compte de ce qui se passe dans le coeur du prince, lui offre la lettre, et il l'accepte en disant:

... C'est pour vous obeir, au moins ... (I, 3).

Quand il apprend que c'est une amie qui a envoyé la lettre, le prince se tranquillise et réaffirme son intention de ne plus être jaloux.

A partir de ce moment-là, on voit tour à tour la jalousie de Don Garcie, son repentir, et son humiliation. Tout d'abord, Don Garcie trouve le fragment d'une lettre qui semble prouver l'infidélité de Done Elvire et somme la princesse de s'expliquer:

... Puis-je, sans trop oser, vous prier de me dire  
A qui vous avez pris, Madame, soin d'écrire  
Depuis que le destin nous a conduits icy? (II, 5).

Ensuite, Don Garcie change de tactique et cherche à arriver à la vérité en proposant lui-même plusieurs explications possibles: Elvire va peut-être "démentir" le billet "pour n'avoir point de seing"?  
Ou bien

... ce sera, sans doute, & j'en serois garant,  
Un billet qu'on envoie à quelque indifférent,  
Ou du moins, ce qu'il a de tendresse évidente,  
Sera pour une amie ou pour quelque parente.  
(II, 5).

Même jeu au troisième acte: Don Garcie surprend Done Elvire en tête-à-tête avec Don Sylve et lui demande carrément si elle est amoureuse de ce dernier:



Poussez donc jusqu'au bout cet orgueil heroïque,  
Et que sans hesiter tout vostre coeur s'explique ...  
(III, 3).

Et au quatrième acte, lorsqu'il voit "un homme dans les bras de l'infidelle Elvire", il dit à la princesse:

... Ody, ody, je pretends voir ce qui doit vous défendre,  
Et quel fameux prodige, accusant ma fureur,  
Peut de ce que j'ay veu justifier l'horreur.  
(IV, 8).

Toute la pièce repose sur la question "de savoir s'il faut qu'un Amant soit jaloux". Don Garcie croit que sa jalousie est justifiée; Elvire ne lui a pas donné un aveu formel de son amour (I, 3), il a trop peu de mérite pour se croire digne de la Princesse (II, 6), et de plus, sa jalousie témoigne de la profondeur de son amour (II, 6). Quant à Elise, la confidente de Don Elvire, elle reprend à peu près les mêmes arguments en faveur de la jalousie (I, 1, III, 1).

Comme Don Garcie, le Misanthrope consiste en une série de démarches faites par un jeune homme afin de mettre sa "maîtresse" au pied du mur, de l'obliger à s'expliquer. C'est cette recherche de la certitude qui explique, au début de la pièce, la présence d'Alceste dans le salon de Célimène:

C'est qu'un coeur bien atteint veut qu'on soit tout à luy:  
Et je ne viens icy, qu'à dessein de luy dire  
Tout ce que là-dessus, ma passion m'inspire.  
(I, 1).

Mais l'arrivée d'Oronte l'empêche de voir Célimène, et ce n'est qu'au début du deuxième acte qu'il réussit à lui parler en tête-à-tête.

Alceste s'arroge le droit de régler la conduite de Célimène:

Vous avez trop d'Amans, qu'on voit vous obseder,  
Et mon coeur, de cela, ne peut s'accommoder.  
(II, 1).

Il tient à l'obliger à avouer carrément qu'elle l'aime et qu'elle n'aime que lui, et ce désir qu'il a de la forcer à s'expliquer, comme nous l'avons déjà vu (1), atteint vers la fin de la scène à une sorte de paroxysme:

Mais, moy, que vous blâmez de trop de jalousie,  
Qu'ay-je de plus qu'eux tous, Madame, je vous prie?

Mais la tentative d'Alceste échoue, car Célimène, au lieu de raisonner avec lui, a recours à l'ironie.

L'entrevue est interrompue par l'arrivée d'Acaste, accompagné de Clitandre, Philinte et Eliante. Puis Alceste est obligé de sortir pour s'occuper de l'affaire d'Oronte, mais il est clair qu'il n'a pas l'intention de lâcher prise:

... J'y vais, Madame, & sur mes pas,  
Je reviens en ce Lieu, pour vider nos Debats.  
(II, 6).

Quand il revient, vers la fin du troisième acte, Célimène l'évite et lui demande de rester avec Arsinoé. Au quatrième acte, Alceste cherche encore une fois à s'expliquer avec Célimène, et la scène de leur entrevue (IV, 3) est calquée sur la cinquième scène du deuxième acte de Don Garcie de Navarre. Alceste commence par affirmer qu'il a le droit de faire des reproches à Célimène, puisque celle-ci l'a trompé:

... Aussi ne trouverois-je aucun sujet de Plainte,  
Si, pour moi, vostre Bouche avoit parlé sans feinte;  
Et rejetant mes vœux dès le premier abord,  
Mon Coeur n'auroit eu droit de s'en prendre qu'au Sort.

1. Voir pp. 25-6.

Mais comme Célimène n'a pas toujours été de bonne foi, Alceste trouve que ses plaintes sont justifiées:

... Je cede aux Mouvemens d'une juste Colere ...  
(IV, 3).

Ensuite, comme Don Garcie, Alceste demande à Célimène si elle va "desavouer" le billet "pour n'avoir point de seing", et, comme Done Elvire, Célimène répond:

Pourquoy desavouer un Billet de ma main?

Elle lui donne à entendre que c'est à une femme que le billet s'adresse, et Alceste la somme d'expliquer comment elle peut "tourner, pour une Femme" les termes du billet. Encore une fois, comme au deuxième acte, la colère et la jalousie d'Alceste atteignent leur comble:

ALCESTE.

Non, non, sans s'emporter, prenez un peu soucy  
De me justifier les Termes que voicy.

CECIMENE.

Non, je n'en veux rien faire; &, dans cette occurrence,  
Tout ce que vous croirez, m'est de peu d'importance.

ALCESTE.

De grace, montrez-moy, je seray satisfait,  
Qu'on peut, pour une Femme, expliquer ce Billet.  
(IV, 3).

Encore une fois, la tentative échoue grâce à l'ironie de Célimène:

Non, il est pour Oronte, & je veux qu'on le croye ...  
(IV, 3).

Le doute subsiste toujours dans l'esprit du misanthrope; mais il n'a pas le temps de l'éclaircir, car Dubois vient interrompre l'entretien. Au cinquième acte, Alceste fait une nouvelle tentative pour obliger Célimène à s'expliquer, cette fois en présence d'Oronte, qui lui aussi tient à savoir où il en est avec Célimène. Alceste semble croire que Célimène ne pourra plus tergiverser:

... Conserver tout le Monde est vostre grande étude,  
Mais plus d'amusement, & plus d'incertitude;  
Il faut vous expliquer, nettement, là-dessus,  
Ou bien, pour un Arrest, je prens vostre refus.  
(V, 2).

Heureusement pour Célimène, Eliante arrive à ce moment-là; mais Célimène ne réussit pas à différer longtemps l'explication demandée par Alceste et par Oronte, car Acaste et Clitandre surviennent avec une lettre où Célimène fait le portrait de chacun de ses soupirants. Enfin elle reconnaît qu'Alceste a des droits sur elle:

... Ody, vous pouvez tout dire,  
Vous en estes en droit, lors que vous vous plaindrez,  
Et de me reprocher tout ce que vous voudrez.  
(V, 4).

Mais quand Alceste, en vertu de ce droit qu'il a conquis, exige qu'elle le suive dans un désert, elle refuse - et il s'en va tout seul. Comme Don Garcie, Alceste semble croire que son amour lui donne le droit de régler la conduite de Célimène, d'exiger qu'elle s'explique clairement et sans détours.

Nous avons déjà remarqué que le thème des devoirs de la femme et des droits de l'homme revient dans certaines comédies galantes; la princesse d'Elide a peur que ses soupirants, qui lui ont sauvé la vie, ne prennent des droits sur elle. Le thème des droits et des devoirs revient également dans Don Juan. Cette fois cependant les rôles sont intervertis; c'est la femme qui fait valoir ses droits. Elvire, trompée par Don Juan, exige de lui qu'il explique sa conduite:

... Je seray bien aise pourtant d'odir de vostre bouche les  
raisons de vostre départ. Parlez, D. Juan, je vous prie;  
& voyons de quel air vous scaurez vous justifier.  
(I, 3).

Comme Don Garcie, comme Alceste, Elvire va jusqu'à proposer elle-même

des explications:

... Que ne vous armez-vous le front d'une noble effronterie?  
que ne me jurez-vous que vous estes toujours dans les memes  
sentimens pour moy, que vous m'aimez toujours avec une ardeur  
sans égale, & que rien n'est capable de vous détacher de moy  
que la mort! que ne me dites-vous que des affaires de la  
derniere consequence vous ont obligé à partir sans m'en  
donner avis ... (I, 3).

Des attitudes semblables se manifestent aussi là où on ne s'y attend pas; souvent lorsqu'il est question d'une querelle entre deux jeunes amoureux, la querelle naît parce que le jeune homme s'arroe le droit de régler la conduite de sa "maîtresse". Dans le Tartuffe, par exemple, Valère, qui a entendu dire qu'Orgon va marier sa fille Mariane avec Tartuffe, vient demander à Mariane ce qu'elle a l'intention de faire:

Et quel est le dessein où vostre ame s'arreste,  
Madame? (II, 4).

Même jeu dans le Bourgeois Gentilhomme, mais Molière retourne un peu la situation; tout d'abord, Nicole et Lucile veulent expliquer leur conduite, mais Cléonte et Covielle refusent de les écouter; ensuite Lucile et Nicole cherchent à s'en aller, mais Cléonte et Covielle les supplient de rester et d'éclaircir leurs soupçons.

Ainsi, l'une des caractéristiques les plus frappantes de bon nombre de personnages qui recherchent la possession totale est le désir de faire valoir leurs droits, d'imposer des devoirs à la personne dont ils veulent disposer. Or, la plupart de ces personnages semblent croire que ce qui les empêche de réaliser pleinement leur ambition, c'est le milieu social dans lequel ils se trouvent; par conséquent, ils ont tendance à critiquer la société qui les entoure, à créer un monde à part, un monde idéal, un monde qui exclut toutes les tendances

qu'ils trouvent dangereuses. Bref, les personnages en question se sentent presque tous déracinés, et s'en prennent à la société dans laquelle ils vivent. Chez certains personnages, ce sentiment d'être déraciné coïncide avec une nostalgie du passé, avec un désir de revenir en arrière. Voici Béline, dans le Malade imaginaire, qui dit à Angélique:

C'est que les Filles bien sages, & bien honnêtes comme vous, se moquent d'estre obeissantes, & soumises aux volontez de leurs Peres. Cela estoit bon autrefois. (II, 6).

Thomas Diafoirus lui aussi semble être déplacé dans le temps; son père nous apprend "qu'il s'attache aveuglément aux opinions de nos Anciens" (II, 5), et Diafoirus fils cite les anciens pour prouver qu'il est bon "d'enlever par force de la maison des Peres" les jeunes filles qui sont à marier (II, 6). Dans l'Ecole des Maris, Sganarelle annonce son intention de s'habiller à la manière de "nos ayeux" (I, 1) et vante la supériorité morale d'une époque passée:

... Au lieu de voir regner cette severité  
Qui composoit si bien l'ancienne honnesteté,  
La jeunesse en ces lieux, libertine, absolué ...  
(I, 3).

Quant à Alceste, il critique le style littéraire de son époque, qui, selon lui, n'est "qu'affectation pure":

... Le méchant Goust du Siecle, en cela, me fait peur,  
Nos Peres, tous grossiers, l'avoient beaucoup meilleur ...  
(I, 2).

D'autres personnages sont déplacés dans l'espace, ou plutôt leur sentiment de déplacement provient du fait qu'ils n'habitent pas Paris. Dans le Sicilien par exemple, Don Pèdre parle à plusieurs reprises des mœurs françaises et les fait contraster avec les mœurs siciliennes (Sc. 11, Sc. 13). Monsieur de Pourceaugnac au contraire est français,

mais il est provincial, ce qui fait qu'il ne trouve pas Paris tout à fait de son goût:

... Au diantre soit la sotte Ville & les sottes Gens qui y sont ... (I, 3).

George Dandin aussi est provincial; sa femme le dit explicitement quand elle reçoit une lettre de la part de Clitandre:

Ah! Claudine que ce billet s'explique d'une façon galante! Que dans tous leurs discours, & dans toutes leurs actions les gens de Cour ont un air agreable, & qu'est-ce que c'est aupres d'eux que nos gens de Province?

La réponse de Claudine nous fait voir que c'est bel et bien à Dandin qu'Angélique fait allusion:

Je croy qu'apres les avoir veus, les Dandins ne vous plaisent gueres. (II, 3).

Que ce soit en raison de leur nostalgie du passé ou de leur origine provinciale, les personnages qui insistent sur la possession exclusive sont assez souvent en retard sur la mode.

Comme l'on s'y attendrait, les personnages chez qui se manifeste l'instinct de possession critiquent avant tout les tendances sociales qui ont pour effet d'augmenter la liberté des personnes dont ils voudraient disposer. L'un des chefs d'accusation les plus importants est la manière qu'ont les gens à la mode de s'habiller et de se farder. Dans les Précieuses ridicules, Gorgibus s'élève contre l'usage qui veut que les jeunes filles se fardent et se pommadent:

... Je ne voy partout que blancs-d'oeufs, lait virginal, & mille autres brinborions que je ne connois point ... (Sc. 3).

Dans l'Ecole des Maris également, Sganarelle décrit l'habillement des gens à la mode; les canons et les rubans, les collets et les pourpoints



des "jeunes muguets" ne sont pas pour lui (I, 1). Un peu plus loin, il fait allusion à une ordonnance royale destinée à mettre frein au luxe:

O! trois & quatre fois beny soit cet Edit  
Par qui des vestemens le luxe est interdit!  
Les peines des maris ne seront plus si grandes,  
Et les femmes auront un frein à leurs demandes ...  
(II, 6).

De plus, Sganarelle désire que sa pupille s'habille un peu plus modestement:

... Que d'une serge honneste elle ait son vestement,  
Et ne porte le noir qu'aux bons jours seulement ...  
(I, 2).

Quant à Arnolphe, il estime qu'une femme "ne se doit parer Qu'autant que peut desirer Le mary qui la possede" et qu'elle devrait éviter "ces estudes d'oeillades, Ces eaux, ces blancs, ces pommades" (III, 2). La raison, c'est que selon Arnolphe:

... les soins de paroistre belles  
Se prennent peu pour les maris ... (III, 2).

Les habits somptueux favorisent l'amour et par conséquent doivent être bannis. Alceste, lui, satirise la toilette masculine; il demande à Célimène pourquoi Clitandre lui plaît si fort:

... Vous estes-vous renduë, avec tout le beau Monde,  
Au mérite éclatant de sa Perruque blonde?  
Sont-ce ses grands Canons, qui vous le font aimer?  
L'amas de ses Rubans a-t'il sçu vous charmer?  
Est-ce par les appas de sa vaste Reingrave,  
Qu'il a gagné vostre Ame, en faisant vostre Esclave?  
(II, 1).

Mais son motif est pareil à celui de Sganarelle et d'Arnolphe; il ne veut pas que Célimène s'éprenne de Clitandre.

Un deuxième chef d'accusation est la littérature moderne. Le

Gorgibus des Précieuses ridicules et celui du Cocu imaginaire s'emportent contre les romans, les vers et les billets doux. Dans les Précieuses ridicules, Gorgibus ne comprend pas ses filles quand elles lui disent qu'un soupirant doit savoir "pousser le doux, le tendre & le passionné" et qu'il doit faire sa cour à la manière d'un héros de Mademoiselle de Scudéry (Sc. 4). A la fin de la pièce, cependant, Gorgibus semble comprendre subitement, car il finit par maudire la littérature de l'époque, cette littérature qui est la cause des illusions de ses filles:

... Et vous, qui estes cause de leur folie, sottes bille-  
visées, pernicieux amusemens des esprits oisifs, Romans,  
Vers, Chansons, Sonnets & Sonnettes, puissiez-vous estre à  
tous les diables! (Sc. 27).

Dans le Cocu imaginaire, Gorgibus se fâche quand sa fille pousse un soupir: pour lui c'est la preuve que les romans ont exercé une influence néfaste sur elle:

... Voila, voila le fruit de ces empressemens,  
Qu'on vous voit nuit & jour à lire vos romans;  
De colibets d'amour vostre teste est remplie,  
Et vous parlez de Dieu bien moins que de Clelie.  
Jettez-moy dans le feu tous ces meschants écrits,  
Qui gastent tous les jours tant de jeunes esprits ...  
(Sc. 1).

- et il recommande la lecture de certains "ouvrages de valeur" comme par exemple la Guide des pécheurs. Dans l'Ecole des Femmes, Arnolphe annonce qu'il n'épouserait jamais une femme "Qui de Prose & de Vers, feroit de doux écrits" (I, 1), et lance un défi aux femmes de l'époque:

... Heroïnes du temps, Mesdames les Scavantes,  
Pousseuses de tendresse & de beaux sentimens,  
Je défie à la fois tous vos Vers, vos Romans,  
Vos Lettres, Billets doux, toute vostre Science,  
De valoir cette honneste & pudique ignorance.  
(I, 3).

La méfiance de ces personnages à l'égard de la littérature provient de la même source que leur critique de la mode; ils ont peur que les romans n'encouragent les femmes à s'émanciper.

En troisième lieu, les personnages qui mettent l'accent sur la possession exclusive s'attaquent aux grâces sociales, à la politesse qui est d'usage. Encore une fois, ce sont Sganarelle, Arnolphe et Alceste qui fournissent les exemples les plus frappants de ce phénomène. Sganarelle proteste contre les "coups de chapeau" que lui adresse Valère et refuse de parler des nouvelles du jour (I, 3), et pour sa part Arnolphe trouve que les compliments en tête de la lettre que lui envoie Oronte sont "choses inutiles" (I, 4), et il revient à la charge plus loin, lorsqu'Horace l'aborde fort poliment:

Hé mon Dieu! n'entrons point dans ce vain compliment:  
Rien ne me fâche tant que ces ceremonies;  
Et si l'on m'en croyoit, elles seroient bannies.  
C'est un maudit usage ... (III, 4).

Chez Alceste, la méfiance à l'égard de la politesse d'usage devient une véritable manie; il veut

... qu'on soit sincère, & qu'en Homme d'honneur  
On ne lâche aucun mot qui ne parte du coeur.  
(I, 1).

Un personnage semblable est Don Pèdre, dans le Sicilien; il proteste contre les révérences que lui fait Hali (Sc. 7) et réagit assez violemment lorsqu'Adraste salue Isidore en lui baisant la main. Adraste cherche à se justifier en disant que c'est là "la manière de France" mais Don Pèdre riposte:

La manière de France est bonne pour vos Femmes; mais pour les nostres, elle est un peu trop familière.  
(Sc. 11).



Il est d'accord avec Isidore quand elle dit que "les François ont quelque chose, en eux, de poly, de galant, que n'ont point les autres Nations", mais, ajoute-t-il,

... ils ont cela de mauvais, qu'ils s'émancipent un peu trop,  
& s'attachent, en étourdis, à conter des fleurettes à  
tout ce qu'ils rencontrent. (Sc. 13).

On s'attaque donc aux compliments non seulement parce qu'ils sont trompeurs mais aussi parce qu'ils ont une parenté étroite avec l'amour.

Certains personnages vont plus loin et mettent en question toute la vie sociale de l'époque. Le Sganarelle de l'Ecole des Maris estime que son frère est "un vieux fou" quand il apprend que celui-ci va permettre à sa femme "De courir tous les bals & les lieux d'assemblée" et de recevoir des "damoiseaux" qui "jotteront & donneront cadeaux" (I, 2). Quant à Arnolphe, dans les "Maximes du Mariage" qu'il fait lire à Agnès, il défend catégoriquement les visites, le jeu et les promenades. Finalement, Sganarelle et Arnolphe en particulier mettent leurs pupilles en garde contre l'exemple des femmes qui s'émancipent jusqu'au point de tromper leurs maris. Au début de l'Ecole des Femmes, Arnolphe lance une tirade moqueuse contre les maris trompés:

Fort bien: Est-il au monde une autre Ville aussi,  
Où l'on ait des Maris si patients qu'icy?  
Est-ce qu'on n'en voit pas de toutes les especes,  
Qui sont accommodés chez eux de toutes pieces?  
L'un amasse du bien, dont sa Femme fait part  
A ceux qui prennent soin de le faire Cornard.  
L'autre un peu plus heureux, mais non pas moins infame,  
Voit faire tous les jours des presens à sa Femme,  
Et d'aucun soin jaloux n'a l'esprit combattu,  
Parce qu'elle luy dit que c'est pour sa vertu ...  
(I, 1).

Avec les grâces sociales et la vie sociale, on critique aussi les mœurs de l'époque.

Les personnages de Molière qui insistent sur la possession exclusive et absolue forment donc un groupe assez homogène. Ils font valoir leurs droits, mettent l'accent sur le devoir, sur l'honnêteté, et puisqu'ils se méfient de la société dans laquelle ils se trouvent, ils ont tendance à créer un monde à part. Leur conception de l'amour est foncièrement égoïste, et ils estiment pour la plupart que dans le domaine de l'amour la femme devrait jouer un rôle secondaire. A ce groupe de personnages s'oppose un autre groupe, qui comprend les "jeunes premiers" et ceux qui prennent le parti des jeunes amoureux. Ce qui caractérise les personnages de ce deuxième groupe, c'est que pour eux l'amour et le mariage sont étroitement liés au bonheur, au bonheur personnel, au bonheur mutuel du couple; ils seraient tous d'accord avec la nourrice du Médecin malgré lui quand elle dit "qu'en Mariage, comme ailleurs, Contentement passe Richesse" (II, 1). Mais pour que l'amour ou le mariage soit une source de bonheur et non une source de peine, certaines conditions doivent être remplies; il faut que les amoureux soient libres, et ils cherchent tous à sauvegarder leur liberté par tous les moyens dont ils disposent, à se libérer de la contrainte dans laquelle ils se trouvent. Ainsi, les idées de bonheur, de liberté et d'amour forment chez les jeunes amoureux une sorte de complexe. Or, comme la recherche de la possession, la liberté que recherchent les jeunes s'inscrit dans trois contextes différents. Le cas le plus banal est celui d'un jeune homme ou plus souvent d'une jeune fille qui

réclame le droit de se marier à son gré, qui refuse d'accepter le choix d'un père. Cette situation est fréquemment présentée comme une donnée, comme un postulat que les personnages ne discutent pas. Dans certaines pièces cependant, comme par exemple le Tartuffe, l'Avare, et le Malade Imaginaire, les personnages font entrevoir les motifs qui les poussent à résister à leurs pères; quelquefois ce sont les domestiques qui parlent pour eux. Il semble bien que le principe qui détermine leur conduite soit celui-ci: le mariage devrait être une source du bonheur, non seulement pour l'homme, mais aussi pour la femme. C'est ainsi qu'à plusieurs reprises on répète qu'une jeune fille ne se marie pas pour son père mais pour elle-même: Dorine dans le Tartuffe encourage Mariane à dire à son père "Que vous vous mariez pour vous, non pas pour luy" (II, 3), Toinette dans le Malade Imaginaire répète à peu près la même chose à Argan ("... votre Fille doit épouser un mary pour elle", I, 5) et Béralde revient à la charge plus loin quand il demande à son frère:

Mais le mary qu'elle doit prendre, doit-il estre, mon  
Frere, ou pour elle, ou pour vous? (III, 3).

Or, pour que le mariage amène le bonheur, il y faut de l'amour. Dans l'Avare, Valère parle des gens qui cherchent "à mettre dans un mariage cette douce conformité qui sans cesse y maintient l'honneur, la tranquillité, & la joye" (I, 5), et l'Angélique du Malade imaginaire affirme que

Chacun a son but en se mariant. Pour moy qui ne veux un  
mary que pour l'aymer veritablement, & qui pretends en  
faire tout l'attachement de ma vie, je vous avoue que  
j'y cherche quelque précaution. (II, 6).

Un autre personnage qui cherche l'amour dans le mariage est Agnès,

dans l'Ecole des Femmes. Elle trouve que l'amour

... est une chose, hélas! si plaisante & si douce.  
J'admire quelle joye on goute à tout cela ...  
(II, 5).

- et quand Arnolphe lui dit que l'amour en dehors du mariage est un crime, elle le prie de la marier tout de suite au jeune homme qu'elle aime. On insiste sur l'importance de l'amour parce que sans lui le bonheur est impossible (1), et aussi parce que sans lui le mariage est "sujet à des accidens tres-facheux" (2): dans le Tartuffe, Dorine affirme qu'une femme qu'on épouse par force "a toujours une vangeance preste" (II, 2). Et l'importance qu'on attribue à l'amour fait que les jeunes filles aimeraient mieux se retirer dans un couvent que d'épouser un homme qu'elles n'aiment pas; même le célibat serait préférable à un mariage malheureux. C'est ainsi que dans le Tartuffe, Mariane plaide sa cause auprès de son père en ces termes:

... Si contre un dous espoir que j'avois pû former,  
Vous me defendez d'estre à ce que j'ose aimer,  
Au moins, par vos bontez, qu'à vos genous j'implore,  
Sauvez-moy du tourment d'estre à ce que j'abhore ...  
(IV, 3).

Et dans le Malade Imaginaire, Angélique se fait l'écho de Mariane:

1. Dans le divertissement qui termine Monsieur de Pourceaugnac (III, 8), une Egyptienne dit aux spectateurs: "... Soyez toujours amoureux/ C'est le moyen d'estre heureux". Une "Femme More" dit la même chose dans le "Second Intermede" du Malade Imaginaire (cet intermède se trouve à la fin du deuxième acte): "Les plaisirs les plus charmans/ Sans l'amoureuse flâme/Pour contenter une ame/N'ont point d'attraits assez puissans."
2. Valère dans l'Avare (I, 5).



... Si vous n'êtes pas favorable au panchant de mon coeur, si vous me refusez Cleante pour époux, je vous conjure, au moins, de ne me point forcer d'en épouser un autre. C'est toute la grace que je vous demande. (III, 13).

Bon nombre des amoureux de Molière cherchent à réconcilier le devoir et l'inclination, et cette réconciliation s'effectue très souvent au dénouement.

Mais pour que l'amour et le mariage soient des sources du bonheur, ce n'est pas seulement la liberté de choix qui est nécessaire: les amoureux, et plus particulièrement les amoureuses, réclament le droit de goûter tout ce qui peut contribuer au bonheur, et notamment les plaisirs de la vie sociale. Dans le Mariage forcé, Dorimène est "tout à fait aise" à la pensée du mariage, parce que ce n'est qu'en se mariant qu'elle pourra retrouver sa liberté:

... la severité de mon Pere m'a tenu jusques icy dans une sujettion la plus fâcheuse du Monde. Il y a je ne sçay combien que j'enrage du peu de liberté, qu'il me donne; & j'ay cent fois souhaité qu'il me mariast, pour sortir promptement de la contrainte où j'estois avec luy, & me voir en état de faire ce que je voudray. [...] J'aime le Jeu, les Visites, les Assemblées, les Cadeaux, & les Promenades, en un mot, toutes les choses du plaisir; & vous devez estre ravy d'avoir une Femme de mon humeur. Nous n'aurons jamais aucun démeslé ensemble; & je ne vous contraindray point dans vos actions; comme j'espere que de vostre costé vous ne me contraindrez point dans les miennes: car, pour moy, je tiens qu'il faut avoir une complaisance mutuelle, & qu'on ne se doit point marier pour se faire enrager l'un l'autre. (Sc. 2).

Quant à Angélique Dandin, il semble bien que ce soit pour se dédommager de la stérilité sentimentale de sa vie qu'elle tient à s'offrir les plaisirs de la vie sociale; elle dit à son mari:

... Pour moy qui ne vous ay point dit de vous marier avec moy, & que vous avez prise sans consulter mes sentimens, je pretens n'estre point obligée à me soumettre en esclave

à vos volontez; & je veux jouyr, s'il vous plaist, de quelque nombre de beaux jours que m'offre la jeunesse; prendre les douces libertez, que l'âge me permet, voir un peu le beau monde, & gouter le plaisir de m'ouyr dire des douceurs. (II, 2).

Mais c'est dans l'Ecole des Maris que se trouve l'expression la plus complète de ce thème. Au début de la pièce, Ariste explique à son frère pourquoi il accorde à Léonor une liberté entière:

... J'ay souffert qu'elle ait veu les belles compagnies,  
Les divertissemens, les Bals, les Comedies:  
Ce sont choses, pour moy, que je tiens de tout temps  
Fort propres à former l'esprit des jeunes gens;  
Et l'escole du monde, en l'air dont il faut vivre,  
Instruit mieux, à mon gré, que ne fait aucun livre ...  
(I, 2).

Une autre raison, c'est que la vertu n'est rien où la liberté n'est pas:

... Leur sexe ayme à jodir d'un peu de liberté.  
On le retient fort mal par tant d'austerité,  
Et les soins deffians, les verroux & les grilles  
Ne font pas la vertu des femmes ny des filles:  
C'est l'honneur qui les doit tenir dans le devoir,  
Non la severité que nous leur faisons voir ...  
(I, 2).

Comme l'on voit, le mot "honneur" ne signifie pas la même chose pour Ariste que pour Sganarelle. Lisette est d'accord avec Ariste:

... Le plus seur est, ma foy, de se fier en nous:  
Qui nous gesne se met en un peril extrême,  
Et toujourns nostre honneur veut se garder luy-mesme.  
(I, 2).

Les femmes trouvent odieuse toute forme de contrainte.

Le troisième contexte dans lequel s'inscrit la recherche de la liberté chez les femmes est celui de l'amour: elles refusent d'admettre que l'amour donne à l'homme des droits sur elles. Au contraire, elles exigent de la part de l'homme le respect et la

soumission. C'est ce principe qui les met aux prises non seulement avec les soupirants qu'elles n'aiment pas et qu'elles finiront par rebuter, mais aussi, dans certaines circonstances, avec ceux qu'elles aiment. A plusieurs reprises, Molière présente une entrevue entre une jeune fille et un soupirant qu'elle n'aime pas, et au cours de cette entrevue chacun explique son attitude envers l'amour. Dans le Sicilien, par exemple, Isidore n'hésite pas à dire explicitement que le but de la plupart des femmes est d'inspirer de l'amour aux hommes; et quand Don Pèdre proteste, elle répond que ce qui fait plaisir à la femme devrait aussi faire plaisir à l'homme:

... si j'aimois quelqu'un, je n'aurois point de plus grand plaisir, que de le voir aimé de tout le monde. Y a-t'il rien qui marque, davantage, la beauté du choix que l'on fait? & n'est-ce pas pour s'applaudir, que ce que nous aimons soit trouvé fort aimable? (Sc. 6).

Cette même idée est reprise par les deux dernières amoureuses créées par Molière - Henriette dans les Femmes savantes et Angélique dans le Malade imaginaire. Dans une entrevue avec Trissotin, Henriette affirme que le meilleur moyen de se faire aimer d'une femme est de se soumettre à elle, de ne pas chercher à employer la force:

... Quand on est honneste Homme, on ne veut rien devoir  
A ce que des Parens ont sur nous de pouvoir.  
On répugne à se faire immoler ce qu'on aime,  
Et l'on veut n'obtenir un coeur que de luy-mesme.  
(V, 1).

Et voici Angélique dans le Malade imaginaire:

... si vous m'aymez, Monsieur, vous devez vouloir tout ce que je veux.

Et un peu plus loin:

Mais la grande marque d'amour, c'est d'estre soumis aux volontez de celle qu'on ayme. (II, 6).

De même dans deux "comédies galantes", la Princesse d'Elide et les

Amants magnifiques. "On ne badine pas avec l'amour": telle semble être la signification de la Princesse d'Elide. La Princesse refuse l'amour, car elle estime qu'il est incompatible avec son honneur. Cet honneur, la Princesse tient à le soutenir

... jusqu'au dernier moment de ma vie, & [je] ne veux point du tout me commettre à ces gens qui font les esclaves auprès de nous, pour devenir un jour nos tyrans ...  
(II, 1).

Comme nous l'avons déjà vu (1), la Princesse a peur que tout ce que font ses soupirants pour se faire aimer d'elle ne la mette dans l'obligation de leur payer de retour, et par conséquent, Euryale, qui l'aime, doit feindre de l'indifférence afin de toucher son cœur.

Même lorsqu'il s'agit d'un "amant" aimé, les femmes refusent de reconnaître les droits que les amoureux cherchent à faire valoir. C'est ce qui explique le "je ne sçay" de Mariane dans le Tartuffe, quand Valère lui demande si elle va s'incliner devant la volonté de son père (II, 4). C'est ce qui explique aussi la colère d'Orphise dans les Fâcheux (I, 5). Orphise explique à Eraste pourquoi elle a dû feindre de ne pas le voir, et le jeune homme lui demande si elle est sincère:

A vos discours, Orphise, adjousteray-je foy?  
Et vostre coeur est-il tout sincere pour moy?

Orphise se fâche:

Je vous trouve fort bon de tenir ces paroles,

---

1. Voir pp. 29-30.

Quand je me justifie à vos plaintes frivoles.  
Je suis bien simple encor, & ma sotte bonté ...

Immédiatement, Eraste redevient le modèle de l'amoureux soumis et respectueux:

Ah! ne vous fâchez pas, trop severe beauté.  
Je veux croire en aveugle, estant sous vostre empire,  
Tout ce que vous aurez la bonté de me dire.

(I, 5).

Une autre amoureuse qui partage cette attitude est Eriphile, dans les Amants magnifiques, l'une des "comédies galantes". Quand Clitidas lui apprend que Sostrate est amoureux d'elle, elle dit:

... c'est par son seul respect qu'il peu me plaire, &  
s'il estoit si hardy que de me déclarer son amour, il  
perdroit pour jamais, & ma presence, & mon estime.

(II, 2).

Mais l'expression la plus complète de ce thème se trouve incontestablement dans Don Garcie de Navarre et dans le Misanthrope. Dans Don Garcie de Navarre, les personnages discutent assez longuement le problème de la jalousie. A deux reprises, Done Elvire expose son attitude vis-à-vis de la jalousie à sa suivante, Elise. Elise pense que la jalousie de Don Garcie est justifiée, du moins dans une certaine mesure: Elvire n'a pas fait un aveu formel de son amour pour le prince, et par conséquent il n'y a rien d'étonnant à ce que celui-ci manifeste tous les symptômes de la jalousie. Elvire réplique que Don Garcie devrait savoir qu'il est aimé, même sans qu'on le lui dise, car en amour

... Un soupir, un regard, une simple rougeur,  
Un silence est assez pour expliquer un coeur.

(I, 1).

- et elle ajoute que puisque les femmes attachent tant de prix à

leur honneur, "le moindre jour doit estre une grande lumiere". Un amoureux jaloux manque au "respect que l'amour inspire aux vrais amants", et si elle épousait un tel jaloux, le mariage deviendrait "un enfer pour tous deux". Donc Elvire revient sur les mêmes idées au début du troisième acte:

... puis que nostre coeur fait un effort extrême  
Lors qu'il se peut resoudre à confesser qu'il ayme,  
Puis que l'honneur du sexe, en tout temps rigoureux,  
Oppose un fort obstacle à de pareils aveux,  
L'amant qui voit pour luy franchir un tel obstacle  
Doit-il impunement douter de cet oracle?  
Et n'est-il pas coupable alors qu'il ne croit pas  
Ce qu'on ne dit jamais qu'après de grands combats?  
(III, 1).

Le débat se poursuit en présence de Don Garcie lui-même. Quand le prince jaloux paraît sur la scène pour la première fois, Done Elvire lui dit qu'il ne pourra lui plaire que "quand vous sçauvez m'aymer comme il faut que l'on ayme" (I, 3), et un peu plus loin elle proteste contre la jalousie du prince:

Prince, de vos soupçons la tyrannie est grande.  
Au moindre mot qu'il dit un coeur veut qu'on l'entende,  
Et n'ayme pas ces feux dont l'importunité  
Demande qu'on s'explique avec tant de clarté.  
Le premier mouvement qui découvre nostre ame  
Doit d'un amant discret satisfaire la flâme ...  
(I, 3).

Même un excès d'amour "n'excuse point de tels emportemens" (II, 6), et par conséquent, quand Don Garcie lui demande si elle est amoureuse de Don Sylve, Elvire répond:

Et si je veux l'aymer, m'en empescherez-vous?  
Avez-vous sur mon coeur quelque empire à pretendre,  
Et pour regler mes voeux ay-je vostre ordre à prendre?  
(III, 4).

Au quatrième acte, Elvire fait des reproches à Don Garcie parce qu'il est



... loin d'agir en amant qui plus que la mort mesme  
Apprehende toujours d'offencer ce qu'il ayme,  
Qui se plaint doucement & cherche avec respect  
A pouvoir s'éclaircir de ce qu'il croit suspect ...  
(IV, 8).

Et elle ne consent à lui pardonner que lorsqu'il se soumet entièrement  
à ses volontés:

Non, non, de ce transport le soûmis mouvement,  
Prince, jette en mon ame un plus doux sentiment;  
Par luy de mes sermens je me sens détachée;  
Vos plaintes, vos respects, vos douleurs m'ont touchée ...  
(V, 6).

Done Elvire cherche toujours à garder sa liberté par rapport à  
Don Garcie.

C'est ce même refus de se soumettre à l'autorité de l'homme qui  
met Célimène aux prises avec Alceste. Comme Done Elvire, Célimène  
pense qu'en amour "le moindre jour doit estre une grande lumiere".  
Elle affirme qu'elle est amoureuse d'Alceste, et quand celui-ci  
demande la preuve, elle répond:

Je pense qu'ayant pris le soin de vous le dire,  
Un aveu de la sorte, a dequoy vous suffire. (II, 1).

Et vers la fin de la pièce, elle répète presque mot à mot une tirade  
de Done Elvire:

... Puis que l'Honneur du Sexe, Ennemy de nos Feux,  
S'oppose fortement à de pareils aveus,  
L'Amant qui void, pour luy, franchir un tel obstacle,  
Doit-il impunément douter de cét Oracle?  
Et n'est-il pas coupable, en ne s'assurant pas  
A ce qu'on ne dit point, qu'après de grands combats?  
(IV, 3).

La jeune veuve veut être reine, et elle exige que sa cour soit aussi  
nombreuse que possible; l'amour est pour elle un moyen de faire  
valoir la supériorité de la femme, d'affirmer que c'est la femme qui



doit tenir l'homme dans l'esclavage et non inversement.

De façon générale, les jeunes amoureux acceptent le rôle que la femme exige d'eux, c'est-à-dire le rôle de l'amoureux soumis, respectueux et tendre. Depuis l'Etourdi jusqu'au Malade imaginaire, les exemples ne manquent pas. Le Lélie de l'Etourdi "met toute sa gloire à cherir sa blessure" (I, 3); le Valère de l'Ecole des Maris supplie Sganarelle

... d'asseurer Isabelle  
Que si depuis trois mois mon coeur brûle pour elle,  
Cette amour est sans tache, & n'a jamais pensé  
A rien dont son honneur ait lieu d'estre offensé.  
(II, 6).

Dans les Fâcheux, Eraste promet de se soumettre entièrement à Orphise:

... Ouy, je souffriray tout de vos divins appas,  
J'en mourray; mais enfin je ne m'en plaindray pas.  
(I, 5).

Dans l'Ecole des Femmes, Horace parle de la blessure qu'il a reçue des beaux yeux d'Agnès, languit devant elle, affirme qu'il mourra si la "cruauté" de la jeune fille "luy refuse un secours" (II, 5); et le Clitandre de l'Amour médecin reste interdit en présence de Lucinde, la remercie vivement de toutes ses "bontez", et promet d'être à elle "jusqu'à la mort" (III, 6). Dans le Sicilien,Adraste veut bien languir et soupirer, mais ce qui le gêne, c'est la contrainte où Don Pèdre tient Isidore:

... Car enfin, ce n'est rien d'avoir à combattre l'indifference ou les rigueurs d'une Beauté qu'on aime; on a, toujours, au moins, le plaisir de la Plainte & la liberté des Soupirs. Mais ne pouvoir trouver aucune occasion de parler à ce qu'on adore ... c'est la plus fâcheuse, à mon gré, de toutes les inquiétudes ...  
(I, 2).

Dans l'Avare, Molière présente deux amoureux soumis et tendres. Il s'agit tout d'abord de Valère, qui s'est déguisé en domestique pour s'introduire dans la maison de celle qu'il aime; Elise parle des "hommages assidus de cet ardent amour, que ny le temps, ny les difficultez, n'ont rebuté" (I, 1). Quant à Cléante, le fils d'Harpagon, il s'adresse à Mariane dans les termes suivants:

... je vous avoué que je n'ay rien veu dans le monde de si charmant que vous; que je ne conçois rien d'égal au bonheur de vous plaire; & que le titre de vostre Epoux est une gloire, une felicité, que je prefererois aux destinées des plus grands Princes de la Terre. (III, 7).

Dans les Femmes savantes, Clitandre fait voir combien il traite Henriette en déesse:

... De si rares bontez m'ont si bien sçeu toucher,  
Qu'il n'est rien qui me puisse à mes fers arracher ...  
(I, 2).

Et un autre jeune amoureux, le Cléante du Malade imaginaire, se déguise en maître de musique pour s'introduire chez Angélique. Il lui parle de son amour en lui racontant l'histoire d'un berger et d'une bergère; au cours de cette histoire il fait allusion à l'hommage que "tous les hommes" doivent aux femmes, du "leger service" qu'il a rendu à Angélique (il l'a défendue contre un "brutal"), au respect qui lui ferme la bouche en présence de la jeune fille ... (II, 5). L'amour permet à Angélique d'exercer sur Cléante une autorité presque féodale.

Ici il convient de parler d'un personnage chez qui la soumission à la femme revêt un caractère particulier: c'est Don Juan. Pour Don Juan, l'amour est un jeu; son but est de s'assurer de la personne de la femme qu'il aime ou plutôt qu'il convoite. Au début

de la pièce, Don Juan expose sa "philosophie" à Sganarelle:

... Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables, & tout le plaisir de l'amour est dans le changement. On goûte une douceur extrême à réduire par cent hommages le coeur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait; à combattre par des transports, par des larmes, & des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme, qui a peine à rendre les armes ... Mais lors qu'on en est maître une fois, il n'y a plus rien à dire, ny rien à souhaiter; tout le beau de la passion est finy ... (I, 2).

Ainsi, la soumission devient, chez Don Juan, non le signe d'un amour sincère et véritable, mais une "technique". Gusman, l'écuyer d'Elvire, décrit cette "technique" lorsqu'il raconte comment Don Juan a réussi à se faire aimer d'Elvire:

... tant d'amour, & tant d'impatience témoignée, tant d'hommages pressants, de vœux, de soupirs, & de larmes, tant de lettres passionnées, de protestations ardentes, & de sermens reïterez, tant de transports, enfin, & tant d'emportemens qu'il a fait paroître ... (I, 1).

Et ce sont les mêmes "hommages pressants" que Don Juan rend à la paysanne Charlotte quand il cherche à la séduire (II, 2). Le thème de la liberté se voit donc, dans Don Juan, sous un jour nouveau; Don Juan n'accorde la liberté que pour mieux vaincre.

Le principe de la liberté énoncé par les femmes et agréé par la plupart des "jeunes premiers" impose aux amoureux certains modes de conduite. L'on distingue chez les amoureuses ce qu'on pourrait appeler "la pudeur du sexe", c'est-à-dire une certaine sensibilité envers ce qui est de mise pour une femme. Francis Bauman (1) fait

---

1. F. Bauman, Molière auteur précieux, Paris 1924, pp. 101-2.

remarquer que chez Molière, une femme ne consent jamais "sans une sorte de révolte pudique, à avouer formellement son inclination. La règle serait même que les deux amants n'eussent d'abord pour se communiquer leurs sentiments d'autre langage que celui des yeux, des soupirs, des rougeurs." Baupal continue en citant plusieurs exemples de ce phénomène. Dans l'Etourdi, par exemple, Célie, obligée de parler d'elle-même à la troisième personne, dit ceci:

... Cette fille a du coeur, & dans l'adversité  
Elle sait conserver une noble fierté,  
Elle n'est pas d'humeur à trop faire connoître  
Les secrets sentimens qu'en son coeur on fait naître ...  
(I, 4).

Dans le Tartuffe, Mariane invoque "la pudeur du sexe" lorsque Dorine l'encourage à épouser son amoureux malgré son père, qui lui destine Tartuffe; Mariane hésite à résister ouvertement à Orgon:

Mais par un haut refus, & d'éclatans mépris,  
Fera-je, dans mon choix, voir un coeur trop épris?  
Sortirai-je pour lui, quelque éclat dont il brille,  
De la pudeur du Sexe, & du devoir de Fille?  
(II, 3).

Baupal fait remarquer que cette réticence est d'autant plus remarquable que Valère, l'amoureux en question, a déjà été agréé par Orgon; il semble donc que Mariane puisse avouer son amour sans que sa modestie soit mise en doute. Une autre amoureuse qui ressemble à Mariane et à Célie est Lucinde, dans l'Amour Médecin; elle ne sait pas s'il est "honnête à une fille de s'expliquer si librement" qu'elle vient de le faire (I, 4). Dans l'Avare, Elise a peur d'aimer Valère "un peu plus que je ne devrais" (I, 1), et Mariane fait allusion à la "quantité d'égards où nostre Sexe est obligé" (IV, 1). Quant à l'entremetteuse Frosine, elle affirme que "les Filles ont toujours

honte à témoigner d'abord ce qu'elles ont dans l'ame" (III, 5).

Même Isabelle dans l'Ecole des Maris manifeste cette sorte de pudeur, bien que pour parvenir à ses fins elle doive s'engager dans des démarches assez scabreuses; dans la lettre qu'elle envoie à Valère elle s'excuse d'être obligée de "passer sur des formalitez ou la bien-seance du sexe oblige" (II, 5).

Une deuxième règle, dont Baumal ne fait pas mention mais qui semble néanmoins être valable pour certaines amoureuses, serait qu'une jeune fille ne parle pas de son amour même lorsqu'elle accepte d'épouser le jeune homme qu'elle aime; elle avoue qu'elle est prête à se marier, mais elle affirme que c'est l'autorité paternelle qui lui fait accepter son soupirant. Dans l'Etourdi, lorsque Trufaldin décide de marier sa fille Célie à l'homme dont elle est amoureuse, elle répond les yeux baissés "Que de vous maintenant dépend ma destinée" (V, 10). De même, dans le Bourgeois Gentilhomme, Lucile proteste contre le mari que son père lui destine, mais quand elle se rend compte que c'est Cléonte, son amoureux, elle change d'avis et dit à son père:

... Il est vrai que vous estes mon Pere, je vous dois entiere obeïssance; & c'est à vous à disposer de moy selon vos volontez.  
(V, 5).

Et dans le Malade imaginaire, Angélique se soumet entièrement aux volontés de son père lorsqu'elle croit qu'elle va pouvoir épouser Cléante:

Je dois faire, mon Pere, tout ce qu'il vous plaira de m'ordonner.  
(I, 5).

Une troisième règle, qui vaut également pour plusieurs amoureuses, serait que la jeune fille se méfie de l'homme; puisque les hommes ont la réputation d'être souvent infidèles, la femme recherche la certitude d'être aimée véritablement. C'est ainsi que dans l'Avare, Elise dit à Valère qu'elle craint

... cette froideur criminelle dont ceux de votre Sexe payent le plus souvent les témoignages trop ardents d'une innocente amour. (I, 1).

Une autre jeune fille qui se méfie des hommes est Hyacinthe, dans les Fourberies de Scapin; elle dit à Octave:

J'ay ody dire, Octave, que votre Sexe aime moins longtemps que le nostre, & que les ardeurs que les Hommes font voir sont des feux qui s'éteignent aussi facilement qu'ils naissent. (I, 3).

Et dans le Malade imaginaire, Angélique n'est pas tout à fait persuadée de la sincérité de son amoureux:

Mais, ma pauvre Toinette, crois-tu qu'il m'ayme autant qu'il me le dit?

Pour sa part, Toinette partage la méfiance de sa maîtresse:

Eh, eh! ces choses-là par fois sont un peu sujettes à caution. Les grimaces d'amour ressemblent fort à la vérité; & j'ay vu de grands Comédiens là-dessus. (I, 4).

Or, toutes ces règles de conduite sont dictées par le même principe: c'est le désir qui se manifeste chez la femme de ne pas perdre sa liberté. Elle ne veut pas que l'homme puisse disposer d'elle; par conséquent, elle se gardera de "faire voir un coeur trop épris" et tiendra à s'assurer que son amoureux l'aime véritablement avant de lui donner son coeur.

Comme leurs adversaires, les jeunes amoureux ont quelquefois

tendance à créer un monde à part, un monde où l'amour est la seule chose qui soit valable. Or, ce monde est essentiellement romanesque et éloigné de la vie quotidienne du spectateur. Il est romanesque tout d'abord en vertu des situations dans lesquelles se trouvent les amoureux. Les jeunes aiment par exemple se déguiser, jouer un rôle. Tantôt la jeune fille feint d'être malade, et le jeune homme s'introduit chez elle déguisé en médecin; il en est ainsi dans l'Amour médecin et dans le Médecin malgré lui. Dans le Sicilien, Adraste joue le rôle d'un peintre, et dans l'Avare, Valère joue celui d'un domestique. Tantôt l'amoureux arrive à sauver la vie à sa "maîtresse"; dans le Malade imaginaire, Cléante défend Angélique contre un "brutal" qui lui adresse quelques "paroles insolentes", et dans l'Avare, Elise remercie Valère d'avoir risqué sa vie "pour dérober la mienne à la fureur des ondes" (I, 1). Tantôt ce sont les péripéties de l'intrigue qui rappellent l'action d'un roman, surtout dans les premières pièces de Molière; l'Etourdi se termine par une scène de reconnaissance fort invraisemblable, et Mascarille lui-même l'avoue (V, 9); l'intrigue du Dépit Amoureux est embrouillée et obscure, et comporte un mariage contracté la nuit et une jeune fille déguisée en garçon; et le motif d'un mariage contracté la nuit se répète dans l'Ecole des Maris. Certes, bien d'autres écrivains comiques que Molière ont mis ces situations à contribution; on irait même jusqu'à dire qu'elles sont des conventions de la comédie. Mais il est clair qu'elles appartiennent aussi au domaine du roman. Cathos et Magdelon, les "précieuses ridicules", qui prennent leurs idées sur l'amour dans les romans de Mademoiselle de Scudéry, affirment que



les "aventures" doivent suivre "cét aveu qui fait tant de peine":

... Apres cela viennent les aventures: les rivaux qui se jettent à la traverse d'une inclination établie, les persecutions des peres, les jalousies conçues sur de fausses apparences, les plaintes, les desespoirs, les enlevemens, & ce qui s'ensuit. (Sc. 4).

Bien des "aventures" décrites par Cathos et Magdelon sont celles où s'engagent bon nombre des jeunes amoureux de Molière.

Certains amoureux sont romanesques non seulement en vertu des situations dans lesquelles ils se trouvent, mais aussi en vertu des attitudes qu'ils prennent envers la vie. Encore une fois, c'est un phénomène qui s'accuse avant tout dans les premières comédies de Molière. Dans l'Etourdi, Lélie aime une esclave nommée Célie, mais elle est si belle qu'il est persuadé qu'elle est d'origine plus noble (1); et Mascarille accuse son maître d'être "romanesque" (I, 2), et d'avoir pris un style trop élevé (I, 3). Deux fois au cours de la pièce, Lélie menace de se tuer, et Mascarille ironise sur cette attitude (V, 6). Dans le Dépit amoureux, un contraste entre les domestiques et les maîtres met en relief le côté romanesque de ces derniers. Gros-René et Marinette ne comprennent pas la jalousie d'Eraste; Gros-René dit à son maître:

---

1. Ici également, on peut rapprocher les Précieuses ridicules. Magdelon est certaine que le bourgeois Gorgibus ne peut être son père: "J'ay peine à me persuader que je puisse estre veritablement sa fille, & je croy que quelque aventure, un jour, me viendra developper une naissance plus illustre" (Sc. 5).

Pourquoy subtiliser, & faire le capable  
A chercher des raisons pour estre miserable?

(I, 1).

Marinette pour sa part met en relief l'amour un peu romanesque de Lucile, qui, convaincue de l'infidélité d'Eraste, décide de rompre avec lui, afin qu'il ne puisse pas rire à ses dépens. Marinette, qui se trouve dans la même situation par rapport à Gros-René, se félicite de ne pas avoir "ouvert l'oreille à la tentation"; en mettant l'accent sur le côté physique de l'amour elle contraste nettement avec sa maîtresse (II, 4). Contraste entre le côté physique de l'amour et le côté romanesque également dans le Cocu imaginaire; la suivante parle des avantages physiques que lui a apportés le mariage, et encourage Célie à accepter le mari que son père lui destine, mais Célie ne pense qu'à son amour et tombe en défaillance quand elle se rend compte qu'elle va sans doute être obligée de renoncer à Lélie (Sc. 2). De son côté, Lélie est aussi romanesque que Célie, et cet aspect de son caractère est souligné par son valet, qui encore une fois s'appelle Gros-René. Gros-René fait des reproches à son maître parce que celui-ci, après avoir fait un long voyage, s'en va voir Célie "sans prendre de repos ny manger un morceau". Le valet pense que Lélie serait mieux à même de "resister aux attaques du sort" s'il mangeait quelque chose, mais Lélie refuse de manger, car, dit-il,

... J'ay de l'inquietude, & non pas de la faim.

(Sc. 7).

Ces attitudes sont directement attribuables à l'influence des romans; du moins c'est là l'avis de Gorgibus, le père de Célie, qui cherche à détourner sa fille de la lecture de Clélie (Sc. 1). Dans

le Tartuffe, Dorine se moque des idées de Mariane; quand celle-ci menace de se tuer, Dorine lui répond en des termes qui rappellent ceux de Mascarille dans l'Etourdi:

Fort bien. C'est un recours où je ne songeois pas;  
Vous n'avez qu'à mourir, pour sortir d'embarras,  
Le remède sans doute est merveilleux. J'enrage,  
Lors que j'entens tenir ces sortes de langage.  
(II, 3).

C'est un domestique également qui dans le Bourgeois gentilhomme met en relief les conceptions romanesques de son maître. Cléonte et Covielle se plaignent de l'infidélité de Lucile et de Nicole:

CLEONTE.  
Après tant de sacrifices ardans, de soupirs, & de vœux que  
j'ay faits à ses charmes!

COVIELLE.  
Après tant d'assidus hommages, de soins, & de services que  
je luy ay rendus dans sa Cuisine!

CLEONTE.  
Tant de larmes que j'ay versées à ses genoux!

COVIELLE.  
Tant de seaux d'eau que j'ay tirez au Puits pour elle!

CLEONTE.  
Tant d'ardeur que j'ay fait paroistre à la chérir plus  
que moy-mesme!

COVIELLE.  
Tant de chaleur que j'ay soufferte à tourner la Broche à  
sa place!  
(III, 9).

Les amoureux s'adonnent entièrement à leur amour, tendent à oublier le monde concret et à vivre un roman.

Or, le goût du romanesque et la recherche de la liberté sont des attitudes éminemment précieuses. Bien entendu, l'usage du mot précieux n'est pas sans danger, car le terme est assez vague et recouvre

toute une gamme de significations. Heureusement, l'oeuvre de Molière nous fournit des renseignements intéressants sur la manière dont l'auteur lui-même employait le mot, et c'est dans le sens que Molière lui attribue que "précieux" est un mot propre à désigner l'amour des jeunes. Dans deux pièces de Molière, on parle explicitement de la préciosité; les pièces en question sont les Précieuses ridicules et l'Ecole des Femmes (1). Il ressort des Précieuses ridicules que ce qui est romanesque est aussi précieux; Cathos et Magdelon tiennent à ressembler à des héroïnes de roman, <sup>de</sup> ces romans de Mademoiselle de Scudéry qu'elles citent volontiers et dont elles tirent toute une philosophie de l'amour. L'amour qu'elles recherchent est avant tout un amour littéraire, un amour affranchi du commerce des sens; elles prétendent imposer de longs stages à leurs adorateurs, desquels elles exigent un hommage discret et respectueux. Un autre personnage qu'on appelle une "précieuse" est Agnès dans l'Ecole des Femmes (V, 4), et Agnès elle aussi mériterait qu'on lui applique l'épithète "romanesque". Certes, Agnès représente "la pure nature"; Horace nous le dit explicitement. Mais remarquons que l'éducation qu'Arnolphe donne à la jeune fille vise à étouffer en germe tout penchant pour un amour littéraire semblable à celui des précieuses ridicules.

1. Dans la Critique de l'Ecole des Femmes, on dit à propos de Climène: "Est-ce qu'il y a une personne qui soit plus véritablement qu'elle, ce qu'on appelle Pretieuse, à prendre le mot dans sa plus mauvaise signification" (Sc. 2). Mais la préciosité de Climène ne nous renseigne guère sur l'attitude des précieuses vis-à-vis de l'amour.

Après la première entrée en scène d'Agnès, Arnolphe s'en prend directement aux précieuses:

... Héroïnes du temps, Mesdames les Scavantes,  
Pousseuses de tendresse & de beaux sentimens,  
Je défie à la fois tous vos Vers, vos Romans,  
Vos Lettres, Billets doux, toute vostre Science,  
De valoir cette honneste & pudique ignorance.  
(I, 3).

Or, la tentative d'Arnolphe échoue, ce qui revient à dire que le goût du romanesque qui se manifeste chez Agnès finit par l'emporter.

Les jeunes amoureux de Molière se caractérisent donc par le désir qu'ils ont de jouir d'une certaine liberté dans le domaine de l'amour, et aussi par le fait qu'ils ont tendance à s'évader dans un monde un peu précieux, un peu romanesque, un peu irréel. Remarquons cependant que les jeunes amoureux ne poussent jamais leur recherche de la liberté à l'extrême; Molière ne permet jamais - sauf dans le cas de Don Juan - que le thème de la liberté pose des problèmes moraux graves. Très souvent, il s'efforce de souligner l'honnêteté et la sincérité des amoureux. Dans l'Ecole des Maris, par exemple, Isabelle insiste sur le fait que son amour est innocent:

O Ciel, sois-moy propice, & seconde, en ce jour,  
Le stratagème adroit d'une innocente amour.  
(II, 1).

De son côté, Valère affirme que son amour

... est sans tache, & n'a jamais pensé  
A rien dont son honneur ait lieu d'estre offensé.  
(II, 6).

Dans l'Ecole des Femmes, c'est Horace qui fait allusion à la

pureté de son amour. Au début du cinquième acte, il raconte à Arnolphe qu'Agnès s'est sauvée avec lui, et ajoute:

Considerez un peu, par ce trait d'innocence,  
Où l'expose d'un fou la haute impertinence,  
Et quels fascheux perils elle pourroit courir  
Si j'estois maintenant homme à la moins cherir?  
Mais d'un trop pur amour mon ame est embrasée;  
J'aimerois mieux mourir que l'avoir abusée.  
Je luy vois des appas dignes d'un autre sort,  
Et rien ne m'en sauroit separer que la mort.

(V, 2).

On voit même, dans le Médecin malgré lui, un jeune amoureux qui, ayant entrepris d'enlever la jeune fille qu'il aime, s'en repent et s'en tient à "un procédé plus honneste" (III, 11). Dans le Bourgeois Gentilhomme, il est évident que Cléonte ne veut pas tromper Monsieur Jourdain; lorsque celui-ci demande au jeune homme s'il est gentilhomme, Cléonte répond:

... Je trouve que toute imposture est indigne d'un honneste Homme, & qu'il y a de la lâcheté à déguiser ce que le Ciel nous a fait naistre ...

(III, 12).

- bien que ses parents tiennent "des Charges honorables" et que Cléonte soit un jeune officier qui s'est couvert de gloire, ce qui lui permettrait de prendre le titre de gentilhomme s'il n'était pas si scrupuleux. Les jeunes filles aussi sont honorables et chastes, et Molière se refuse à peindre les femmes impudiques et licencieuses, comme les prostituées ou les concubines (1). Dans la plupart des pièces, les amoureux ne manifestent aucun désir de se tromper l'un

---

1. Voir M. Kapp, Die Frauengestalten in Molière's Werken, Halle 1925, p. 28, p. 33.

l'autre; ils s'aiment d'un amour sincère et profond, et même leurs brouilles témoignent de leur affection l'un pour l'autre. De plus, ils cherchent à faire excuser leurs démarches en alléguant la contrainte où on les retient; <sup>c'est là</sup> ~~cela est~~ tout le fond du raisonnement d'Agnès quand elle dit à Arnolphe:

Mondieu, ce n'est pas moy que vous devez blasmer:  
Que ne vous estes-vous, comme luy, fait aymer?  
Je ne vous en ay pas empesché, que je pense.  
(V, 4).

Dans l'Ecole des Maris également, Isabelle rejette le blâme sur Sganarelle lorsqu'elle s'écrie que "la juste horreur d'un mariage dont je suis menacée dans six jours me fait hazarder toutes choses" (II, 5), et Angélique Dandin affirme que c'est son mari qui la pousse vers l'adultère puisqu'il ne l'avait pas consultée avant de l'épouser (II, 2). Dans le Malade imaginaire, Angélique plaide sa cause en disant "qu'il n'est rien de plus fâcheux que la contrainte où l'on me tient, qui bouche tout commerce aux doux empressemens de cette mutuelle ardeur que le Ciel nous inspire" (I, 4). En outre, les dénouements de Molière, souvent critiqués, ont très fréquemment pour effet de réconcilier l'amour des jeunes avec leur devoir, notamment dans les comédies où il s'agit d'un conflit entre l'amour des jeunes et l'entêtement d'un père. Dans l'Etourdi, Célie retrouve un père qu'elle croyait mort et qui la donne à Lélie; dans le Cocu imaginaire, Gorgibus apprend que Valère, le jeune homme qui devait épouser Célie, est secrètement marié, et permet à Célie de s'unir à l'homme qu'elle a choisi; dans l'Ecole des Maris, Sganarelle signe le contrat d'Isabelle sans savoir ce qu'il fait; dans le Tartuffe, Orgon, détrompé de Tartuffe, ne refuse plus de "couronner la flamme"



de Valère; dans le Médecin malgré lui, Géronte est tellement impressionné par la "vertu" de Léandre qu'il ne s'oppose plus au mariage de sa fille; dans l'Avare, Harpagon consent au mariage de Cléante à condition qu'on lui rende sa cassette; dans Monsieur de Pourceaugnac, Oronte, trompé par les stratagèmes de Sbrigani, donne sa fille à Eraste; dans le Malade imaginaire, Argan, touché par la douleur de sa fille, lui permet d'épouser Cléante. On n'a jamais l'impression que les amoureux poussent leur recherche de la liberté au point de sortir des bornes de la moralité.

Ainsi, le thème de l'amour chez Molière s'inscrit dans le cadre d'une tension entre deux groupes de personnages dont les attitudes se limitent et s'excluent mutuellement. Certains personnages - dont les pères, la plupart des maris, les soupirants ridicules - tiennent à disposer d'une autre personne, à posséder totalement et exclusivement un fils, une fille, une fiancée, une épouse; pour les "jeunes premiers" au contraire, le bonheur n'est possible que s'ils sont libres, et leur recherche de la liberté crée autour d'eux un monde un peu romanesque et précieux. Normalement, ce sont les personnages du premier groupe que Molière expose au ridicule. Mais dans certains cas, il arrive que Molière ridiculise ceux qui recherchent la liberté. Par conséquent, il est probable qu'aucun des deux groupes ne représente la pensée de Molière lui-même. Pour Molière, comme pour ses personnages, le problème est peut-être celui que posent Oronte et Climène dans les Fâcheux:

... Enfin ce grand débat qui s'allume entre nous  
Est de savoir s'il faut qu'un Amant soit jaloux.

La solution que propose Eraste est que "Le jaloux aime plus, & l'autre aime bien mieux"; et s'il est vrai que l'on peut distinguer la voix de Molière lui-même dans son oeuvre, c'est peut-être dans cette réplique d'Eraste qu'il faudrait l'entendre.

## DEUXIÈME PARTIE

Une solution paradoxale: l'amour à la mode.

## CHAPITRE DEUXIÈME

### Thèmes et tendances dans le théâtre comique après Molière

Quiconque aborde l'étude des auteurs comiques qui ont écrit pendant les dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle et les premières années du XVIII<sup>e</sup> ne peut manquer d'être frappé par l'opposition qui se manifeste entre les critiques dont les ouvrages sont consacrés à la comédie de l'époque. Car en général, les critiques prennent l'un ou l'autre de deux points de vue diamétralement opposés. Pour certains, les auteurs mineurs sont dignes de mépris, puisqu'ils sont entièrement éclipsés par le génie d'un Molière ou d'un Marivaux, et même les plus grands noms de l'époque - Dancourt, Regnard, Lesage - s'attirent des reproches pour leur manque d'originalité. Un tel critique est Jules Lemaître, qui dans son étude célèbre intitulée la Comédie après Molière et le théâtre de Dancourt (Paris 1882) se montre très dur envers les auteurs moins doués, tels que Baron, Hauteroche, Boursault, Regnard même, car selon lui leurs pièces ne sont que des imitations serviles de Molière (pp. 60 sqq.). Des critiques américains reprennent la même idée; en 1928 E. Melcher dans son étude intitulée Stage Realism in France from Diderot to Antoine exprime l'avis que jusqu'aux environs de 1750 "le théâtre en France s'inspira presque entièrement des traditions du XVII<sup>e</sup> siècle" (p. 1), et que la nouvelle tendance

vers le "réalisme" ne commence à se manifester qu'en 1732, date de la représentation de Zaïre de Voltaire. Une dizaine d'années après Melcher, voici H. C. Lancaster, qui dans le dernier tome de son étude sur le théâtre classique, compare la comédie des dernières années de Louis XIV au coucher du soleil. Et les contemporains de Marivaux ne sont guère mieux prisés que les successeurs de Molière. Pour G. Attinger dans l'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français (1950), les comédies écrites après 1715 - à l'exception de l'oeuvre de Marivaux bien entendu - ne sont guère qu'un "fatras" (p.282).

Pour d'autres critiques, cependant, les auteurs mineurs sont importants parce que déjà chez eux se manifeste le désir de rompre avec la tradition classique. Un contemporain de Lemaître, Eugène Lintilhac, dans son Histoire générale du Théâtre traite les auteurs de la fin du XVIIe siècle avec plus d'indulgence, et parle en des termes élogieux de l'originalité de Regnard et de Dufresny. Mais la réaction la plus violente contre le mépris traditionnel avec lequel on traite la comédie de la fin du XVIIe siècle est peut-être celle du critique américain E. B. O. Bergerhoff, qui dans son ouvrage intitulé The Evolution of Liberal Theory and Practice in the French Theater (1936) prend un parti contraire à celui de Melcher et de Lancaster et soutient que la dernière partie du règne de Louis XIV, bien loin d'être une période de stérilité théâtrale comme on le suppose,

est au contraire une période où le théâtre évolue dans des directions nouvelles. En 1938 Melcher répond à Borgerhoff dans un article paru dans la Romanic Review (no. 29, pp. 160-1), et après avoir réaffirmé sa position, le critique américain finit par exprimer l'espoir que les recherches de la décennie suivante démontreront qui a raison. Mais la guerre a interrompu les recherches, et le problème n'a jamais été résolu. Nous ne prétendons nullement trancher la question, car elle fournirait à elle seule ample matière à une thèse à part; nous serions obligés d'étudier la tragédie aussi bien que la comédie avant de pouvoir arriver à une conclusion qui eût une valeur quelconque. De toute façon, il nous semble que les deux opinions opposées sont dans une certaine mesure toutes les deux justes. D'une part, on ne saurait nier que les successeurs de Molière ne s'inspirent directement de l'oeuvre du grand maître, comme Molière lui-même s'était inspiré de ceux qui l'avaient précédé. Il semble bien que du moins pendant un temps après la mort de Molière, ce soit lui qui pose les normes par lesquelles toute comédie est jugée; dans le prologue du Négligent, pièce représentée en 1692, Dufresny fait dire à un de ses personnages:

Moliere a bien gâté le Théâtre. Si l'on donne dans son goût, bon, dit aussi-tôt le Critique, cela est pille, c'est Moliere tout pur; s'en écarte-t'on un peu, Oh! ce n'est pas là Moliere. (Prologue Sc. 3).

- et même Destouches, qui se pique d'être original, définit sa philosophie dramatique en s'en rapportant à Molière. D'autre

part, il est incontestable que certains auteurs de l'époque - Dancourt et Dufresny en particulier - écrivent des comédies qui sont tout à fait différentes de celles de Molière. C'est précisément cette différence que nous nous proposons d'analyser au cours du présent chapitre.

Comme nous allons le voir, la comédie de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle se distingue de la comédie de Molière par le fait qu'elle s'intéresse beaucoup plus à des questions d'actualité, à la conduite qui est particulière à l'époque et qui en est caractéristique; autrement dit, les pièces de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle sont des documents sociaux dans une plus grande mesure que les pièces de Molière. Or, la préoccupation sociale de la comédie pose deux problèmes. L'un est de savoir dans quelle mesure la peinture des mœurs est fidèle, compte tenu des exagérations et des déformations inévitables dans la comédie. Il est clair que cette peinture des mœurs ne peut pas être tout à fait exacte; Léo Clarétie, par exemple, fait remarquer que la situation qui revient tant de fois dans la comédie - celle d'un marquis qui déclare sa flamme à une jeune fille du monde - ne pourrait pas se reproduire dans la société, car "la jeune fille est enfermée au couvent jusqu'au jour de ses noces"<sup>1</sup>. Pourtant, il est probable que dans l'ensemble, la peinture des mœurs est assez vraisemblable; c'est là du moins la conclusion d'un critique

---

1. Léo Clarétie, la Jeune Fille au XVIII<sup>e</sup> siècle, (Tours 1901), p.228.



qui a étudié la question<sup>2</sup>. Ici encore, nous ne prétendons pas résoudre le problème. Mais deux faits en particulier nous donnent à penser que la peinture des mœurs est dans le fond relativement fidèle. Tout d'abord, les auteurs comiques eux-mêmes insistent sur le fait que leurs comédies sont des tableaux de la vie de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, et cherchent à donner au spectateur ou au lecteur l'impression que ce qu'il voit sur la scène est bel et bien ce qui se passe dans la société; à maintes reprises, les personnages de comédie justifient leur conduite en faisant allusion à ce qui se passe dans "la vie". De plus, le tableau de la société que donne la comédie de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup> est remarquablement cohérent, qu'il s'agisse du Théâtre-Français ou du Théâtre-Italien, d'un auteur de grande envergure comme Regnard ou d'un auteur moins connu tel que Baron ou Jean-Baptiste Rousseau. Certes, il serait possible de soutenir que cette cohérence pourrait n'être que l'expression pratique d'une nouvelle convention comique. Mais n'oublions pas qu'aux environs de 1710 la comédie commence à se mêler de propagande contre les mœurs qui avaient été dépeintes dans la comédie de la période 1685-1709 - Destouches par exemple se met à moraliser - et il est peu probable qu'une simple convention comique ait pu faire naître une réaction pareille. Nous allons donc nous borner à analyser la société telle qu'elle paraît dans la comédie, sans

---

2. M.-A. Sharon d'Obremet, les Rôles des Femmes dans la comédie française de Molière à Marivaux, Paris 1941. Voir notamment le sixième chapitre.

vérifier si la peinture des mœurs est exacte, mais en indiquant toutefois que les raisons que nous venons de citer nous donnent à penser que la peinture des mœurs est assez fidèle pour être acceptée comme une hypothèse de travail.

Le deuxième problème posé par les rapports de la comédie avec la société est celui de l'intention des auteurs. En peignant les mœurs de leurs contemporains, les auteurs ont-ils l'intention de satiriser les mœurs, ou bien de les justifier, ou bien tout simplement de les dépeindre sans se prononcer sur leur valeur? A presque trois siècles de distance, il est souvent difficile de résoudre ce problème; on aimerait savoir quel ton l'acteur adoptait, lors de la première représentation, pour prononcer tel mot ou telle phrase, quelle signification il accordait à tel geste ou à tel jeu de scène. Une chose au moins est claire: en ce qui concerne l'amour, il existe, dans la comédie de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, une tension entre deux systèmes d'idées analogue à celle qui existe dans le théâtre de Molière. Ces deux systèmes d'idées sont d'une part "l'amour à la mode", c'est-à-dire un amour qui est censé ressembler à celui qui caractérise "les gens du bel air" de l'époque, et d'autre part, un amour qui fait penser à celui des "jeunes premiers" de Molière, c'est-à-dire un amour un peu précieux, un peu romanesque, un peu héroïque, où la fidélité, la tendresse, la soumission ont toutes leurs rôles à jouer. Or, c'est tantôt

l'un et tantôt l'autre de ces systèmes qui semble l'emporter. Il est incontestable que dans une certaine mesure au moins, les auteurs paraissent satiriser l'amour à la mode. Certains personnages dont la conduite est présentée comme étant en quelque sorte typique de ce qui se passe dans la société sont ridiculisés, bernés; les Abbés, par exemple, ou les bourgeois qui se piquent d'être à la mode. Mais ce qui rend cette critique moins incisive, moins pénétrante, c'est qu'elle vise généralement non ceux qui appartiennent au "beau monde" proprement dit, mais plutôt ceux qui vivent en marge de ce monde, qui singent les manières des gens à la mode, qui parodient leur façon de vivre. Quant à ceux qui appartiennent au beau monde proprement dit, il serait possible d'interpréter certaines remarques que l'on fait à leur propos comme des réflexions ironiques sur leur conduite; certains aspects de leur vie sont présentés comme étant un peu ridicules. Mais même lorsqu'on les satirise - ce qui est plutôt rare - la satire n'est jamais acharnée, mais douce, presque affectueuse; la Lisette de la Fontaine de Sapience de Biancolelli (Théâtre-Italien, 1694) affirme qu'elle veut laisser les gens à la mode "tels qu'ils sont" (Sc. 1), bien qu'elle sache que leur conduite a des côtés un peu risibles (Sc. 3).

D'autres aspects de la comédie de l'époque au contraire semblent plutôt justifier l'amour à la mode et critiquer l'amour romanesque de certains "jeunes premiers". Tout d'abord,

les "jeunes premiers" ont souvent l'air de n'être là que pour obéir à la convention qui exige leur présence; leur rôle est très peu important et dans certaines comédies fournit simplement un cadre dans lequel l'auteur peut insérer une peinture des mœurs. Dans d'autres cas, les "jeunes premiers" semblent avoir pour fonction de servir d'exemple aux autres et de montrer les malheurs que leur apporte leur conception de l'amour. On a quelquefois l'impression que l'attitude des auteurs envers ces jeunes amoureux est un peu ambivalente. Les auteurs ne les ridiculisent pas tout à fait, sans doute parce que ce serait rompre trop brutalement avec une convention établie, mais ils ne les justifient pas non plus; ils se contentent de souligner que les amoureux de ce genre ne sont pas "normaux"<sup>1</sup>. De plus, les comédies de l'époque sont tellement remplies de cynisme qu'il est difficile d'attribuer aux auteurs le désir de critiquer ou de corriger les mœurs. Certes, on trouve des exceptions; Boursault en particulier n'hésite pas à écrire des comédies où le ton moralisant est très évident. Après une comédie intitulée la Comédie sans titre (1683), où il dépeint la vie du rédacteur du Mercure Galant, Boursault donne trois pièces où l'intention moralisante est très nette, à savoir les Fables d'Esope (1690), les Mots à la mode (1694), et Esope à la Cour (1701). Dans les deux pièces consacrées à Esope, ce personnage raconte des fables qui critiquent certains aspects de la société, et dans les Mots

---

1. Ce n'est qu'avec Destouches que les amoureux qui ne sont pas "normaux" sont justifiés.

à la mode Boursault s'attaque à l'influence qu'exerce la mode sur l'habillement des femmes et plus spécialement sur leur langage. Un autre critique de la société est Donneau de Vizé, qui dans les Dames vengées (1695), démontre que la philosophie de l'amour qu'il attribue à ses contemporains risque d'amener le malheur. Mais les comédies moralisantes sont relativement rares, et la plupart des comédies donnent l'impression que les auteurs ne cherchent pas à corriger les mœurs. De toute façon, le tableau des mœurs reste le même, qu'il soit présenté par les comédies moralisantes ou par les autres. Ainsi, bien qu'il existe dans la comédie des successeurs de Molière une tension entre deux systèmes d'idées, une des caractéristiques de cette comédie est une certaine unité de ton; la plupart des auteurs semblent vouloir justifier la vie à la mode - et plus spécialement l'amour à la mode - plutôt que de la critiquer. Cette unité de ton est d'autant plus frappante que les comédies elles-mêmes varient énormément, depuis les farces du Théâtre-Italien jusqu'aux comédies de caractère de Regnard ou de Brueys et Palaprat.

Le désir des auteurs de s'occuper spécialement de ce qui est caractéristique de la société dans laquelle ils vivent se manifeste très tôt après la mort de Molière. Jusqu'aux environs de 1680, ce sont les "crispinades" et les comédies romanesques qui sont en vogue. En 1678, par exemple, Montfleury fait jouer

la Dame Médecin, où le personnage central, Angélique, est une jeune dame qui se déguise en médecin pour servir les amours de son amie Lucile. Pourtant, une préoccupation sociale se fait voir dès 1674; Montfleury fait jouer Trigaudin, ou Martin Braillard. En ce qui concerne sa construction, cette comédie n'est guère nouvelle, et certains personnages, notamment Géronte, un vieillard sensuel, font penser tout de suite à Molière; mais le personnage principal, au nom transparent de Trigaudin, est calqué sur un fourbe célèbre de l'époque<sup>1</sup>. D'autres auteurs également s'intéressent aux faits divers du jour. En 1680, un auteur peu connu nommé Jean de la Chapelle présente une bluette amusante intitulée les Carrosses d'Orléans, où, malgré le titre, les carrosses d'Orléans ne figurent guère. L'intrigue est la situation banale de deux jeunes amoureux contrecarrés dans leurs amours par le père de la jeune fille, et la situation est rendue encore plus compliquée par la présence d'un soupirant ridicule, nommé Monsieur Dodinet. Celui-ci est un vieillard assez conventionnel qui ne cesse d'attirer l'attention sur l'élément physique en amour, et la pièce ne serait qu'une farce sans importance si elle ne faisait pas preuve d'un certain souci de couleur locale. Ce souci de couleur locale se manifeste notamment à la troisième scène, où le jeune Cléante et son valet Crispin parlent des autres

---

1. Selon les frères Parfaict. Voir H. C. Lancaster, A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, Baltimore 1940, Part IV, vol. I p. 422.



passagers qu'ils ont rencontrés dans le carrosse venant d'Orléans à Paris. Il y a entre autres une plaideuse, qui ne cesse de parler de son procès, une Provinciale qui va à Paris pour la première fois et qui se donne des airs, et un Abbé qui "veut faire le bel esprit", et pendant cette scène la Chapelle arrive à recréer, du moins momentanément, "l'atmosphère" d'un carrosse de l'époque. Un autre auteur très peu connu est La Thuillerie, qui en 1682 présente une "crispinade" sous le titre Crispin bel esprit. Mais le Crispin de La Thuillerie, bien qu'il doive quelque chose à Molière - comme dans les Précieuses ridicules il s'agit d'un valet qui se fait passer pour un "bel esprit" - montre en même temps qu'il est au courant de ce qui se passe dans la société. Quand son maître Valère se déguise en Abbé afin de gagner la faveur de la mère de la jeune fille qu'il aime, Crispin l'encourage:

... Et qui mieux qu'un Abbé s'introduit à présent?  
Tout vous réussira sous ce déguisement.  
Joignez à cet habit une foible science,  
On se laisse aujourd'hui tromper par l'apparence. (Sc. 1).

Un auteur plus important est Champmeslé. En 1681, il présente une comédie intitulée les Fragmens de Molière. Comme le titre l'indique, la pièce entière est faite de scènes tirées de Molière ou plutôt calquées sur les comédies de celui-ci, notamment sur Don Juan, et par conséquent elle n'apporte rien de neuf. Mais en 1682 Champmeslé donne deux pièces dont les titres indiquent combien il s'intéresse à la société de son époque: Le Parisien et la Rue Saint Denys. Le Parisien est



décevant et n'accomplit pas la promesse de son titre, car Paris n'y entre que pour peu de chose, et l'ombre d'Harpagon flotte partout. Mais Champmeslé n'arrive pas à recréer l'atmosphère hautement morale de la pièce de Molière, et un aspect intéressant de son ouvrage est le caractère du jeune amoureux Clitandre, qui va jusqu'à vouloir tuer son père avaricieux. Cette attitude est plus significative qu'elle ne le paraît à première vue; car une certaine liberté à l'égard des conventions morales va bientôt envahir le théâtre comique, et le Clitandre de Champmeslé préfigure toute une lignée de jeunes libertins peu scrupuleux et bien à la mode. Un autre aspect intéressant de la pièce est l'aperçu que nous donne l'auteur de la galanterie de son époque, lorsque le valet raconte comment son maître et une Comtesse se sont rencontrés et comment ils se sont amourachés l'un de l'autre (II, 7). Une comparaison avec l'Avare fait ressortir une différence essentielle entre les deux pièces. Chez Champmeslé, nous distinguons une tendance à ridiculiser les bourgeois; Clitandre, bien que d'origine bourgeoise, manifeste une aversion très nette pour tout ce qui sent le commerce, et tient à tout prix à devenir officier. En cela il ressemble à son ami Geraste, qui à l'âge de quatorze ans a volé mille francs à sa mère et s'est engagé dans l'armée (V, 1). De plus, le personnage de Monsieur Jerome, le père de Clitandre, est présenté comme un personnage ridicule et peu sympathique.

Cette tendance à ridiculiser les bourgeois s'accroît dans l'autre comédie de Champmeslé représentée en 1682, la Ruë Saint Denys. Cette fois il s'agit d'une petite pièce en un acte, alors que le Parisien est une comédie "classique" en cinq actes et en vers. C'est peut-être pour cette raison que Champmeslé se sent beaucoup plus libre dans la Ruë Saint Denys, et écrivant en prose, il nous donne un tableau beaucoup plus intéressant de la vie parisienne de son époque. Il présente toute une famille bourgeoise, les Guindé et leurs parents, et il les accable tous de sa satire la plus mordante. Le père de famille, Monsieur Guindé, est sourd et se sert d'un "cornet"; dans la conversation, il ne cesse de répéter le mot "chose". Son fils Jean Guindé est également ridicule: tout ce qu'il dit est exprimé en des termes qui rappellent la finance. D'autres membres de la famille sont "Monsieur Nifle, Cousin de Monsieur Guindé, grand Faiseur de Complimens; et son gros Bilboquet de Femme, qui accompagne d'une révérence chaque parole qu'elle dit. Il y aura aussi Monsieur de Boisdouillet, qui ne parle qu'en Vers; et sa Femme la Façonnière, qui ne dit que des quolibets et des pointes; sans oublier Madame sa chère Moitié, qui ne répond qu'en proverbes" (Sc. 1). Nous les rencontrons tous au cours de la pièce, et l'on pense bien que c'est une réunion de famille fort intéressante. C'est une intrigue amoureuse qui sert de cadre à ce tableau de la vie bourgeoise: Monsieur Guindé veut marier son fils à Mademoiselle Margot, la fille de Monsieur Armosin, un négociant dont Monsieur

Guindé n'est que le "facteur", mais Mademoiselle Margot est aimée de Damis, fils d'un riche banquier, et il va sans dire que Damis l'emporte sur son rival ridicule à la fin de la pièce.

Plus moliéresque est le Florentin, (1683), pièce attribuée aussi à La Fontaine. Il s'agit cette fois d'un Florentin nommé Harpagême, nom qui réveille encore une fois l'ombre d'Harpagon. C'est le thème de la "précaution inutile"; Harpagême est amoureux de sa jeune pupille Hortense, et il la garde dans une chambre aux murs épais et dont l'accès est protégé par un "labyrinthe obscur" et non moins de sept portes, dont chacun

... outre un nombre infini de ferrures  
Sous différents ressorts a quatre ou cinq serrures,  
Huit ou dix cadenats, et quinze ou vingt verroux ... (Sc. 1).

Comme on se l'imagine, l'amour arrive à aplanir toutes les difficultés, et Hortense finit par être unie au jeune homme qu'elle aime. Harpagême n'est pas le premier Italien jaloux à être présenté sur la scène française; Molière avait déjà créé le personnage de Don Pèdre dans le Sicilien. La pièce ne contient rien de neuf, mais elle est intéressante précisément pour cette raison; elle montre les difficultés auxquelles doivent faire face les auteurs de la "comédie d'intrigue" basée sur la vieille histoire de deux amoureux contrecarrés par un père ou par un tuteur. Pour tenir le spectateur en haleine on est obligé de mettre dans le chemin des amoureux des obstacles dignes d'une légende grecque.

Dix années plus tard, en 1693, Champmeslé donne une pièce qui montre qu'il s'est plus que jamais engagé dans le siècle. Il s'agit de Je vous prens sans verd, dont le titre se rapporte à un jeu que l'on aimait à l'époque. Chaque joueur devait porter une feuille verte sur lui, et tout joueur surpris sans feuille devait répondre, sans mentir, à une question que lui posait celui qui l'avait surpris. La comédie est construite autour du thème de l'épreuve; Saint-Amant répand un faux bruit de sa mort pour mettre à l'épreuve la fidélité de sa femme Julie, et fait venir Dorame, le père de celle-ci, pour observer sa mauvaise conduite. Julie, ravie d'être veuve, a jeté son dévolu sur un jeune homme nommé Montreuil, et sans être vus eux-mêmes, Saint-Amant et Dorame observent Julie au moment où elle cherche à séduire Montreuil au moyen du jeu qui forme le titre de la pièce. Elle est sur le point de réussir quand Saint-Amant et Dorame se découvrent. La pièce abonde en allusions à la société: Julie lance des saillies contre les Abbés, contre les veuves, contre le mariage, et par sa recherche des plaisirs, par son attitude cynique envers le mariage, par son égoïsme et son manque de scrupule, elle contraste nettement avec les héroïnes de Molière, qui sont pour la plupart honnêtes et vertueuses. Saint-Amant, le mari de Julie, est lui aussi présenté comme étant typique de son époque. Il veut mettre sa femme dans un couvent, mais Dorame lui persuade de pardonner à Julie en lui donnant un contrat de rente de deux mille écus

que son beau-père à lui lui a donné dans des circonstances semblables. L'argent fait une vive impression sur Saint-Amant:

Ecueil de tout le monde! Or quelle est ta puissance!

- et Dorame le console d'avoir été trompé en lui disant:

Beaucoup d'honnêtes gens sont dans le même cas. (Sc. 13).

Un autre auteur qui montre la même évolution que Champmeslé, et qui s'intéresse de plus en plus à la société à mesure que sa carrière avance, est Hauteroche. En 1684, il fait jouer une comédie romanesque intitulée la Dame invisible, dont l'intérêt principal réside dans son intrigue compliquée. Si nous en croyons Collé, qui reprend le même sujet presque un siècle plus tard, dans l'Esprit follet (1770), Hauteroche s'est inspiré d'une pièce de l'Espagnol Caldéron, et par conséquent il n'est guère étonnant que les allusions à la société française manquent presque entièrement; Hauteroche ne fait que nous donner un aperçu de la vie de plaisir que mènent les gens à la mode, en faisant plusieurs allusions par exemple au bal. Pourtant, la couleur locale ne manque pas tout à fait; le premier acte se déroule à la Place Royale, et un valet, nouvellement venu de Limoges, parle des différents bâtiments qu'il voit autour de lui. La même année, Hauteroche donne le Cocher, petite pièce en un acte qui à première vue semble assez conventionnelle; nous apprenons au début de la pièce que la jeune Dorothée va être

mariée à un vieillard nommé Eutrope qu'elle n'aime pas. Hauteroche cependant met à contribution un procédé dont Molière ne se serait pas servi; il présente un jeune amoureux fourbe et trompeur. Dorothee reçoit des visites de la part d'un jeune homme nommé Lisidor, mais elle ne sait pas que celui-ci a déjà une amoureuse au Mans qui s'appelle Julie. Julie vient à Paris, et une grande partie de la pièce est consacrée aux efforts qu'elle fait pour démasquer Lisidor. Là encore, la conduite du jeune homme est plus significative qu'elle n'en a l'air; la fidélité va bientôt passer de mode, et Lisidor préfigure bon nombre de personnages qui paraîtront sur la scène comique vers la fin du XVIIe siècle. La société joue un rôle encore plus important dans les Bourgeoises de qualité (1691). La pièce doit beaucoup aux Femmes Savantes de Molière; l'action repose sur un contraste entre deux soeurs, Angélique et Mariane. Bien que bourgeoises, Angélique et sa mère Olimpe s'entêtent de la cour, alors que Mariane est "douce, honneste, engageante, civile" (I, 2). Hauteroche critique l'artifice et l'affectation qui dominent le siècle et semble considérer Mariane comme le modèle de ce que devrait être une jeune fille. Il plaide pour "le simple et le naturel": un Marquis fait des compliments à Mariane sur son caractère "uny":

Que cet esprit uny me donneroit d'amour!  
L'Art ne peut rien avoir qui vaille la Nature,  
Elle est en vous sans fard, simple, sincere, pure,  
Un air sage, modeste, et rempli de douceur ... (I, 3).



Mais on aurait tort d'attacher trop d'importance à cette critique de la société. Il paraît que Hauteroche n'aime ni les comédies satiriques ni les comédies moralisantes; il trouve que ceux qui ont recours à la satire ou à la morale sont des "Genies peu fertiles en inventions":

... ils decouvrent par ce moyen la sterilité de leur imagination, leur insuffisance à mêler ou démêler une intrigue, et leur peu d'adresse à préparer des incidens pour mener un sujet à sa fin ... (Préface de la Dame invisible, 1684).

Comme Montfleury, Thomas Corneille et Donneau de Vize font allusion aux faits divers du jour, aux travers du siècle. En 1680, ils travaillent ensemble pour donner au public une pièce intitulée la Devineresse, où le personnage principal est calqué sur la Voisin, la devineresse célèbre qui était impliquée dans l'affaire des poisons. Comme toujours, c'est une intrigue amoureuse qui sert de prétexte à la peinture des mœurs; il s'agit d'une Comtesse qui est aimée d'un Marquis, mais qui refuse de l'épouser, car Madame Jobin, la devineresse, a prédit qu'elle sera malheureuse dans le mariage, et que l'homme qu'elle épousera mourra sur l'échafaud. Le Marquis se moque de ses scrupules, mais la Comtesse affirme qu'elle ne l'épousera que lorsqu'il l'aura convaincue que Madame Jobin est fausse. Au cours de la pièce, le Marquis cherche à plusieurs reprises à démasquer la devineresse, et il y parvient à la fin. Mais ce qui est surtout intéressant dans cette comédie, c'est d'une part le tableau de la devineresse et de ses grisons,



des stratagèmes qu'ils mettent en oeuvre pour attraper leurs dupes, et d'autre part, les moeurs des clients qui viennent voir la devineresse. Les auteurs manifestent un désir évident de nous faire croire encore une fois que les personnages qui viennent consulter Madame Jobin sont au moins dans une certaine mesure typiques de leur époque; on parle du préjugé qui veut que les mariages d'amour "ne soient pas heureux", et un grison de Madame Jobin nous donne à entendre que l'adultère est devenu de mise lorsqu'il raconte à la devineresse l'histoire d'une femme qui "a un Amant en tout bien et en tout honneur, comme beaucoup d'autres" (III, 8). On distingue une intention satirique dans cette comédie, mais la satire n'est pas dirigée contre la société dans son ensemble; les auteurs s'attaquent plutôt à la faiblesse de celles qui sont assez crédules pour se laisser tromper par les devins et les devineresses. Tout au long de la pièce ils insistent sur le fait que les moyens dont se sert la devineresse pour arriver à ses fins n'ont rien de surnaturel, et cette leçon est soulignée d'une façon assez plaisante à la fin de la pièce lorsque le "diable" que Madame Jobin réussit à évoquer ne se trouve être qu'un "pauvre Procureur Fiscal" (V, 5).

Dans une pièce qu'il donne en 1695, les Dames Vangées, de Vizé, comme nous venons de le voir, <sup>Ref.</sup> semble vouloir moraliser; la dernière réplique de la pièce, adressée directement aux

spectateurs, résume la "leçon" qu'on veut inculquer:

Il est dangereux d'offenser le Sexe: l'Amour le vange tost ou tard. (V, 10).

De Vizé croit avoir inauguré la comédie sérieuse avec cette pièce; dans sa préface, il affirme que le public, qui a jusqu'ici condamné tout ce qui dans une comédie "sembloit approcher du sérieux", a reçu très favorablement certaines scènes "sérieuses" des Dames Vangées. Et il conclut:

... Ainsi la carrière est presentement ouverte à tous ceux qui croyoient que l'esprit devoit estre banny du theatre, et qui dans cette pensée n'osoient faire paroistre sur la Scene des Ouvrages dont ils s'imaginoient que le Public eust perdu le goust.

Quoi qu'il en soit, il est clair que la peinture des moeurs passe au premier plan, car la pièce est pleine d'allusions à la société de l'époque. En voici quelques-unes: "Rien ne rend plus noble que le bien. Les Genealogistes ennoblissent peu de gueux" (I, 3). "Manque-t'on de Coquettes à Paris?" (I, 6). "Quand les gens de qualité quittent, ou sont quittez de leurs Maistresses, ils reprennent tous les bijoux qu'ils leur ont donnez, et font détendre jusqu'à la tapisserie. Voilà ce qui s'appelle suivre le bel usage" (I, 6). "Les Femmes à la mode ressemblent aux moutons. Quand le premier d'un Troupeau franchit le fossé, le reste le suit" (I, 7). Et il va sans dire que Lisandre, le héros de la pièce, ne cesse de parler des femmes de son époque, de leur artifice, de leur fausseté, de leur caprice, de leur légèreté, de leur vanité ... Il méprise les

femmes aussi bien que l'amour, mais il en est puni lorsqu'il s'éprend d'Hortense, une jeune provinciale qui est venue à Paris avec sa mère. Malheureusement pour Lisandre, Hortense est destinée à un couvent, et elle finit par s'y retirer, malgré les protestations du jeune homme. La "thèse" de la pièce est donc qu'"on ne badine pas avec l'amour". Pourtant, si de Vizé avait voulu entreprendre une critique sérieuse de la société, on se serait attendu à trouver dans la pièce soit une peinture de l'éveil de l'amour, soit une conception de l'amour capable de remplacer celle que l'auteur attribue à ses contemporains; mais on ne trouve ni l'une ni l'autre. Il est évident que son choix de thème offre à de Vizé l'occasion d'étudier l'éveil de l'amour, mais cette occasion, il la néglige, du moins dans le cas de Lisandre. Il prépare sa "conversion" dès le début de la pièce; nous apprenons que Lisandre commence à se lasser de la vie d'homme à bonnes fortunes qu'il a menée jusqu'ici, et de plus, qu'il garde à son chevet le portrait d'une femme. Pasquin, le valet de Lisandre, nous raconte que son maître a vu ce portrait à un "Inventaire" et qu'il en a été frappé; mais il n'a pas pu trouver la dame du portrait, bien qu'il l'ait cherchée "au Bal, à la Comédie, à l'Opera, au Cours, aux Tuilleries" et qu'il ait consulté les astrologues. Hortense, qui vient à Paris parce que son frère va épouser la soeur de Lisandre, se trouve être la dame en question et Lisandre avoue à son valet que "depuis deux ans j'ay l'idée embarrassée" de la

jeune fille (II, 7). Par conséquent, il y a une espèce de fatalité qui s'attache à l'amour de Lisandre, et le jeune homme le reconnaît lui-même quand il dit: "Il estoit arrêté que je l'aimerois, et ce sont de ces passions violentes qui ressemblent aux torrens, dont rien ne peut arrester le cours" (IV, 7). De Vizé néglige également l'occasion de présenter une nouvelle conception de l'amour; quand Lisandre tombe finalement amoureux d'Hortense, son amour est assez conventionnel. Il est conventionnel non seulement en raison de la fatalité qui s'y attache, mais aussi grâce aux attitudes du jeune homme: il veut répandre tout son sang pour "meriter l'estime d'Hortense"(III,6) ne peut vivre sans elle, et ainsi de suite. L'aspect le plus intéressant du caractère de Lisandre est donc le fait qu'au début de la pièce c'est un jeune homme fort à la mode; on ne cesse de répéter qu'il est formé "à l'usage de Paris". Sa mère dit à propos de lui: "C'est un enfant de Paris, qui n'en a jamais sorty les portes que pour des parties de plaisir" (II, 4). Quand il s'agit de saluer Hortense, la provinciale, Lisandre dit: "Oh, mon compliment n'est pas prest; je n'en sçay qu'à l'usage de Paris" (II, 3). Et lorsqu'en voyant Hortense il s'exprime en des termes propres à la flatter, la mère de la jeune fille la prévient: "Ma Fille, je vous l'ay bien dit, voila le langage de Paris. Cela est galant, mais cela ne doit guere persuader" (II, 4). C'est le fait que Lisandre est présenté comme étant en quelque sorte typique de son époque qui est beaucoup plus intéressant que sa "conversion".

L'autre auteur de l'époque chez qui se manifeste une intention moralisante est Boursault, et comme de Vézé, il se contente de dépeindre les mœurs de la société avant de commencer à s'attaquer aux abus de la société. En 1679 il fait jouer le Mercure galant, ou la Comédie sans titre, où il expose les problèmes et les manèges de l'auteur du Mercure. En même temps il met en scène certains personnages qu'il présente comme des "types" sociaux. Encore une fois, c'est une intrigue amoureuse qui sert de prétexte à cette esquisse des mœurs; Oronte, un gentilhomme, aime Cécile, mais le père de celle-ci, Monsieur de Boisluisant, veut marier sa fille à l'auteur du Mercure, dont il est "entêté". Pour gagner la faveur de Monsieur de Boisluisant, Oronte se fait passer pour l'auteur du Mercure, dont il est le cousin germain. Il reçoit toute une série de "clients" qui viennent le consulter; voici tout d'abord Monsieur Michaut, fils d'un médecin et petit fils d'un apothicaire. Il est amoureux d'une Marquise, et les parents de celle-ci ont "approuvé ses feux" pourvu qu'il puisse les convaincre qu'il est d'origine noble. Monsieur Michaut veut se servir du Mercure pour faire savoir à tout le monde qu'il est gentilhomme (I, 3). Ensuite vient un client nommé Boniface, qui a eu l'idée de fabriquer des cartes d'invitation ornées dont on pourrait se servir aux funérailles, et il demande à Oronte de donner de la publicité à son invention (I, 7). Une grande partie du deuxième acte est consacrée au mariage qui doit unir Claire, la cousine d'Oronte,

et Monsieur de la Mote, un amoureux stupide qui rappelle certains personnages de Molière; ce Monsieur de la Mote veut rompre le mariage parce que lors d'une promenade il a vu deux limaçons, un cerf et un coucou - ce qui lui semble de mauvaise augure (II, 4). Au troisième acte viennent deux soeurs, qui demandent à Oronte de décider laquelle des deux parle le moins, mais toutes les deux parlent si fort qu'Oronte ne peut pas prononcer son jugement. (III, 3). Suit une scène excellente où Merlin, le valet d'Oronte, reçoit un soldat nommé La Rissolle, qui veut publier ses exploits dans le Mercur. Au cours du quatrième et dernier acte trois clients se présentent chez l'auteur du Mercur; d'abord un procureur, Monsieur de Brigandeau, qui parle d'une satire contre les procureurs qui a paru récemment. Selon lui, cette satire ne vise que les procureurs de la Cour, non ceux du Châtelet, et il veut qu'Oronte publie ce fait dans son journal. Mais à la scène suivante survient un autre procureur, Monsieur Sangsue; celui-ci est un procureur de la Cour, et il proteste que la satire vise les procureurs du Châtelet. La scène qui s'ensuit entre les deux procureurs est encore une fois d'un comique extrêmement habile. Le dernier client est Beaugenie, un poète qui a écrit une énigme ordurière (IV, 9). Les clients ne sont pas tous pris sur le vif, et certains doivent leur origine à Molière, mais il n'en reste pas moins vrai que Boursault s'occupe de la société qu'il voit autour de lui; le titre même de la pièce annonce son intention. De plus, au début du premier acte,



Boursault fait un effort évident pour recréer "l'atmosphère" de l'époque; Merlin et Gronte parlent des nouvelles du jour, par exemple d'un "Commis de Gabelles" qui a volé 200,000 francs (I, 1).

Dans les Mots à la mode (1694), Boursault expose au ridicule le langage affecté qu'il attribue à ses contemporains. Mais c'est surtout aux bourgeois qu'il en veut, aux bourgeois qui cherchent à passer pour des gens de qualité. Il s'agit de Madame Josse, la femme d'un orfèvre ennobli, et de ses deux filles Nannette et Babet; toutes trois prennent "des airs trop hauts" et parlent un jargon affecté. Monsieur Josse cependant, bien que bourgeois, est un homme de fort bon sens qui ne veut pas sortir de son rang, et c'est de lui et de Monsieur Brice, le frère de Madame Josse, que provient la satire. L'orfèvre découvre un mémoire appartenant à sa femme, et les termes de ce mémoire lui font penser qu'elle lui a été infidèle. A la fin de la pièce, il lui demande une explication des termes équivoques, des vingt francs qu'elle a dépensés "Pour une Culebute avec un Mousquetaire" et ainsi de suite. Il se trouve que les termes en question ne sont que "les mots à la mode", et qu'ils désignent tout simplement la parure et l'habillement des femmes. Monsieur Brice se plaint de ces noms que donnent les femmes à leurs "ajustemens":

... Donnez, puisqu'il vous plaît d'avoir ces Ornemens  
De plus honnêtes noms à vos ajustemens.  
Tous ces termes impurs, ces équivoques sales  
Sont le droit naturel du Pont-Neuf ou des Halles. (Sc. 15).



Monsieur Brice critique l'usage d'autres termes au cours de la pièce. L'un des mots préférés de Madame Josse est "gros" - elle dit par exemple "Alexandre le Gros" pour "Alexandre le Grand" - et Monsieur Brice ne se fait pas faute de lui faire remarquer que "Gros est un mot prescrit, ma soeur" (Sc. 6). Il réagit également contre l'emploi de "Madame", car, dit-il,

... C'est un titre abusif que tant de femmes ont  
Qu'il ne fait plus d'honneur à celles qui le sont.  
On traite également, tant on rend justice,  
Et la femme d'un Duc, et celle de son Suisse ... (Sc. 6).

Et Monsieur Brice s'empporte lorsque sa soeur applique l'épithète "joli" à Condé et Turenne:

... Quels Noms ont plus de Gloire, et sont mieux établis?  
Et des gens d'un tel poids vous paroissent jolis! (Sc. 11).

Boursault critique non seulement "les mots à la mode", mais aussi d'autres aspects de la vie sociale, comme par exemple le mariage. Monsieur Josse croit que sa femme l'a trompé, mais il ne veut pas

... ressembler à tous ceux que je vois,  
Qui par un mercenaire et coupable silence,  
Avec leurs Substitus semblent d'intelligence. (Sc. 1).

À la fin de la pièce, Madame Josse exprime le désir de se séparer d'avec son mari, mais sa mère s'empporte contre elle et insiste qu'une femme doit obéir à son époux "jour et nuit" (Sc. 15). Boursault cependant se garde de ridiculiser les gens qui appartiennent à la classe sociale la plus élevée, et se contente de satiriser ceux qui les singent. Quand Madame Josse reçoit les deux jeunes hommes dont elle veut faire ses gendres, elle

fait venir des fauteuils pour eux mais non pour son frère, car celui-ci n'est pas gentilhomme. Monsieur Brice dit:

Non; dont je rens grace au Ciel ...

- non qu'il méprise la noblesse, s'empresse-t-il d'ajouter:

... Point du tout; je l'honore autant qu'on le peut faire:  
Il n'est dans un Etat rien de plus nécessaire:  
A le rendre tranquille elle applique son soin;  
Mais je l'aime un peu vieille, et marquée au bon coin. (Sc. 7).

La seule plaisanterie à l'égard de la noblesse que se permet Boursault est une plaisanterie assez innocente; le jardinier Nicodème semble suggérer que les traits caractéristiques de la noblesse sont la violence et le manque d'argent:

... J'avons été cinq ans à de vrais Gentisommes;  
A telle enseigne, ardé, qu'ils n'avoient pas un sou,  
Et qu'ils me tapotient tout leur diantre de saou:  
Il ne s'est jamais vû de Noblesse meilleure.  
Ce n'étoit pardié pas comme celle d'astheure. (Sc. 13).

Ce sont les bourgeois, ou plutôt les bourgeoises affectées et orgueilleuses, que Boursault accable de ridicule.

L'intention moralisante de Boursault ressort encore plus clairement des pièces qu'il consacre aux fables d'Esope, les Fables d'Esope (1690) et Esope à la Cour (1701). Dans les Fables d'Esope, Boursault fait allusion à toutes sortes de personnages et en présente quelques-uns. A la première scène on présente Esope comme une espèce de premier ministre sous le roi Crésus, ayant une charge importante mais vivant sans luxe et sans faste. Il fait de son mieux pour débarrasser le pays des mauvais magistrats, des gouverneurs, des officiers, des

conseillers, des avocats et des médecins, et il a aboli les brelans, "où l'on tient une Ecole à dresser les Filoux" (I, 1). Au cours de la pièce un certain nombre de "clients" viennent consulter Esope, ce qui lui donne l'occasion de raconter quelques-unes de ses fables. Il critique une précieuse, justifie, en racontant la fable de l'estomac et des membres, un gouverneur qui s'enrichit aux dépens de ses sujets, persuade à un riche paysan qui cherche une charge à la cour de rester comme il est. Ensuite vient Monsieur Doucet, un généalogiste qui offre à Esope une généalogie de gentilhomme pour deux mille écus, Aminte, une mère qui est jalouse de sa fille, Agaton, un "petit garçon fort beau" accompagné de Cléonice, "petite Fille fort laide". Ils sont suivis de deux personnages qui veulent toucher une espèce d'allocation familiale instituée par l'état, Albione, veuve d'un notaire, et Monsieur Furet, un huissier. Au cours du dernier acte, Esope reçoit Pierrot, un paysan, et Colinette, sa femme, qui se plaignent de ce que leur Seigneur de village a volé le bien de leur enfant, et les derniers clients sont deux comédiens qui parlent de l'état du théâtre. Encore une fois la peinture des mœurs s'insère dans le cadre d'une intrigue amoureuse; Léarque, le gouverneur de Sizique, veut marier sa fille Euphrosine à Esope, mais elle aime un jeune homme nommé Agenor. Mais l'intrigue amoureuse n'est pas simplement une convention dramatique; Boursault semble s'intéresser au problème de l'amour et du mariage plus que la convention ne l'exige.

D'une part, Esope recommande l'égalité des âges dans le mariage: "le seul âge inégal rend l'hymen miserable" dit-il à la dernière scène de la pièce, et comme toujours, il raconte une fable pour appuyer son opinion. D'autre part, Esope a peur que si on permet aux jeunes de choisir pour eux-mêmes, ils ne s'attachent seulement à "l'écorce", c'est-à-dire à la beauté de celle qu'ils aiment, et par conséquent Esope décide de mettre à l'épreuve l'amour d'Agenor pour Euphrosine:

... Peut-être que l'amour, que vous croyez constant,  
Est de ces feux folets qu'on ne voit qu'un instant.  
Vos tranquilles desirs ne trouvant plus d'amorce,  
Le feu dont vous brûlez perdra toute sa force;  
Et ce qui fut l'objet de vos tendres amours  
Deviendra votre peine au bout de quinze jours.  
Il n'est guere d'amour que l'hymen n'assassine. (IV, 4).

Ces mêmes idées sur l'amour et le mariage se répètent dans Esope à la Cour (1701). Ici il s'agit du mariage du roi Crésus, qui hésite entre un mariage d'amour et un mariage politique. Esope lui conseille d'épouser Arsinoé, la jeune dame qu'il aime, car, dit-il,

... Il faut que pour bien vivre ensemble  
L'Amour ait soin d'unir ce que l'Himen assemble ... (II, 2).

Nous avons l'impression que normalement c'est l'intérêt qui dicte les mariages à la cour, car deux autres courtisans, Trasibule et Tirrène, conseillent au roi de se marier pour des raisons d'état. Boursault s'intéresse également au rôle de la femme, à la conception de la vertu féminine. Esope recommande aux femmes de ne pas être "des Beutez difficiles", car si elles sont trop difficiles elles risquent d'être complètement

abandonnées des hommes (I, 4). D'autre part, Rodope, l'amoureuse d'Esope, soutient que les femmes peuvent être enjouées et vertueuses en même temps:

... Je hais l'honneur feroce et la vertu chagrine:  
Je vous l'ai déjà dit, je ris, chante, badine;  
Et croiant ma conduite exempte de remors  
Je ne prens aucun soin de sauver les dehors. (II, 1).

Quoique les intrigues amoureuses ne soient pas tout à fait conventionnelles, il est clair que Boursault n'apporte rien de neuf au problème de l'amour; il s'intéresse beaucoup plus à d'autres problèmes. On discute longuement par exemple les problèmes d'un roi entouré de flatteurs, et on s'attaque aux "fades Courtisans" qui flattent les favoris du roi mais qui méprisent les disgraciés. On soutient que la clémence est la vertu des rois, on critique les "arrivistes" de la cour, on exige que les filles soient plus reconnaissantes envers leurs mères. Ce thème de la reconnaissance filiale donne lieu à une scène de comédie larmoyante. Esope découvre que Rodope a "méconnu" sa mère, qui vit dans la pauvreté, et il fait des reproches à la jeune fille. Prise d'une crise de larmes, Rodope se repent, et la mère se réunit avec sa fille:

... Ce que j'entens me perce les entrailles.  
Mon coeur est pénétré des plus sensibles coups ...

- et Esope lui-même ne peut pas s'empêcher de pleurer à cette scène attendrissante (III, 10). Boursault nous donne un exemple de la vertu persécutée à la fin de la pièce également. Tirrène et Trasibule, les deux courtisans qui sont les rivaux

d'Esope, cherchent à discréditer le fabuliste auprès du roi en suggérant qu'il se sert de son rang pour accumuler de l'argent, car il a une "cassette" qu'il ne cesse de regarder. Esope proteste qu'il est innocent, mais il ne veut pas ouvrir la cassette, ce qui augmente les soupçons des courtisans. Finalement, sur la demande du roi, Esope ouvre la cassette, et on y trouve l'habit qu'il avait porté quand il avait été esclave. Esope veut partir:

... Que ferois-je à la Cour, moi, qui ne suis, Seigneur,  
Hypocrite, jaloux, medisant, ni flatteur?

Le roi lui demande pourquoi il a gardé son habit d'esclave, et Esope explique que c'est pour étouffer son orgueil naissant:

... Et quand l'orgueil sur moi prenoit trop de crédit,  
Je redevenois humble en voyant mon habit ... (V, 3).

Boursault va même jusqu'à écrire une scène où Esope discute l'existence des dieux avec Iphicrate, un vieux général d'armée. Mais un "avis au lecteur" nous apprend que cette scène n'est pas jouée au théâtre, "n'y étant pas tout-à-fait convenable". Bien qu'elle n'apporte rien de neuf à la peinture de l'amour, cette comédie de Boursault ressemble à une pièce de Destouches ou de Nivelles de la Chaussée.

Pour le moment, cependant, ces comédies moralisantes disparaissent dans un flot de comédies où la seule préoccupation est de faire rire le spectateur en faisant allusion aux mœurs de la société. A l'avant-garde de ces auteurs qui se mêlent de dépeindre les mœurs de leurs contemporains est Baron, avec,

en 1685, le Rendez-vous des Thuilleries et les Enlèvements, et en 1686 l'Homme à bonne fortune et la Coquette et la fausse prude. L'intrigue du Rendez-vous des Thuilleries repose sur l'amour de la Marquise, une coquette, pour un jeune homme nommé Eraste. Cet amour est présenté comme un conflit, non entre les amoureux et leurs parents, mais entre les amoureux eux-mêmes. La Marquise explique à son amie la Comtesse que si elle se remariait ce serait avec Eraste, mais, ajoute-t-elle, celui-ci est "pour le moins aussi coquet que je suis coquette. Je ne m'accommode point du tout de cela, et je veux l'estre seule" (I, 4). Elle soupçonne qu'Eraste fait la cour à Dorimène, une de ses rivales, et elle a mis ses "Grisons" sur sa piste. La pièce, qui est en trois actes, repose sur les différents stratagèmes que mettent en oeuvre les amoureux pour se duper l'un l'autre, et finalement c'est la Marquise qui l'emporte. La Comtesse et la Marquise mènent une vie de plaisir; au début de la pièce nous apprenons qu'il est quatre heures du matin et que les deux amies ont été ensemble "quatorze heures de suite" (I, 3). La servante du Laurier leur fait des reproches parce qu'elles ont passé "trois nuits sans se coucher" et leur rappelle que les gens commencent à parler d'elles dans le monde:

Croyez-vous enfin qu'ils pensent que c'est pour prier Dieu que vous passez chez vous des nuits avec des hommes? Qu'il soit honneste de les voir entrer et sortir à toute heure?

- mais elle sait que les femmes ne s'inquiéteront pas de ce qu'on dit d'elles, car aujourd'hui, dit-elle, ce sont les hommes



qui se soucient de sauver les apparences. La Marquise tient chez elle un salon de jeu, et à la fin du deuxième acte elle reçoit un certain nombre de joueurs: un Vicomte, le Marquis de Messin, le Chevalier de Fontheureux, Madame Argante, Monsieur Archambaut, Monsieur Ardouin; et on nous donne à entendre qu'entre les actes on joue au lansquenet. Comme l'on voit, la pièce est assez originale, et ne ressemble guère aux comédies de Molière. Dans les Enlèvements, petite pièce en un acte, le comique rappelle la Commedia dell'Arte, car il s'agit tout simplement de quatre personnes qui cherchent à enlever la même jeune fille en même temps. Mais les allusions à la société ne manquent pas tout à fait; l'action de la pièce se déroule dans le château d'un gentilhomme provincial, et Baron dépeint quelques aspects de la vie de la noblesse campagnarde. Il paraît que les gentilshommes n'hésitent plus à s'unir aux filles des paysans. La pièce s'ouvre avec un dialogue entre Monsieur de la Davoisière, un gentilhomme, et son fermier Guillaume. Les choses vont bien pour le fermier, et il commence à s'enrichir, ce qui fait que sa fille Babet est devenue "un des plus gros partis de la Province". Personne ne voudrait d'une paysanne, dit Guillaume, mais Monsieur de la Davoisière écarte l'objection:

Ecoutez: Autrefois on y auroit pû faire quelque scrupule, ouy; et j'ay vû de mon temps, que c'estoit un grand crime que de se mes-allier: mais a present tout cela est bien changé.

Guillaume riposte que si un gentilhomme commet un crime en épousant une paysanne, c'est aussi "une grande sottise au paysan de donner sa fille à un Gentilhomme, et je ne me souviens pas bien d'où j'ay retenu que l'on ne vit heureux qu'avec ses égaux" (Sc. 1). Mais qu'on ne pense pas que ce soit là une leçon de morale; à la fin de la pièce Guillaume se voit obligé de donner sa fille Babet au fils de Monsieur de la Davoisiere après que le jeune homme l'a enlevée, et par conséquent il semble bien que la satire de Baron soit dirigée plutôt contre les paysans que contre la noblesse.

Plus importantes sont les deux pièces de Baron représentées en 1686, la Coquette et la fausse prude et l'Homme à bonne fortune. Cidalise, la coquette de la Coquette et la fausse prude, ressemble beaucoup à la Marquise du Rendez-vous des Thuilleries, et comme la Marquise, Cidalise mène une vie de plaisir. Il est significatif que lorsque son oncle Damis lui reproche sa mauvaise conduite Cidalise se justifie en soutenant que beaucoup d'autres font comme elle. Cidalise raconte à sa suivante Marton que Damis s'est emporté contre elle parce qu'elle s'est levée tard la veille et que par conséquent il a été obligé de l'attendre avant de pouvoir dîner; mais, proteste la coquette, "Dine-t'on devant trois heures à Paris?" Un autre sujet de plainte est le fait que Cidalise va souvent à la Comédie, à l'Opéra, au bal, et qu'elle joue "gros jeu"; mais les deux femmes considèrent que

ces choses-là sont tout à fait naturelles. Cidalise a aussi des "amants", mais elle ne pense pas que ce soit là un crime, et Marton est d'accord avec elle:

Bon un crime. Voilà un plaisant crime ma foy. C'est un crime bien plutôt de n'en avoir pas aujourd'hui... (I, 4).

Encore une fois, ces allusions ne semblent renfermer aucune intention satirique, car Cidalise est justifiée non seulement par les mœurs de la société qu'elle voit autour d'elle mais aussi par le dénouement de la pièce. Cephise, la tante de Cidalise, est la prude du titre; elle se pique d'être une femme vertueuse, mais sa vertu n'est qu'un masque dont elle se sert pour cacher une conduite aussi peu exemplaire que celle de sa nièce et pour duper son mari. Elle est amoureuse d'Eraste, le jeune homme qui aime Cidalise, et au cours de la pièce elle fait de son mieux pour éloigner sa nièce afin qu'elle puisse faire la cour au jeune homme en toute liberté. Mais Cidalise n'est pas moins rusée que sa tante, et à la fin de la pièce, c'est la coquette qui l'emporte sur la prude. Si la pièce renferme une leçon, c'est que la vie que mène Cidalise est naturelle et justifiable, tandis que ceux qui réagissent contre ce genre de conduite et qui prêchent une vertu plus austère sont des imposteurs et des hypocrites.

Si l'action de la Coquette et la fausse prude semble donner raison à la femme à la mode, Baron semble avoir voulu se moquer des mœurs dans l'Homme à bonne fortune. Ici c'est Moncade,

l'homme à bonne fortune, qui est mis en déroute au dénouement. Au début, cependant, il semble être invulnérable; il a décidé de faire la conquête de Lucinde, une jeune veuve d'à peu près vingt-cinq ans, et celle-ci est devenue éperdument amoureuse de lui, au point qu'elle l'entretient. Mais Eraste, un jeune homme de bien, est également amoureux de Lucinde, et par conséquent il tient à l'empêcher de se marier avec Moncade.

Une autre raison justifie la rupture des relations entre Lucinde et Moncade: l'oncle de Lucinde a confié à Eraste et à sa soeur Léonor le soin de surveiller la conduite de la jeune veuve, et si Lucinde se marie sans le consentement de son oncle, ce sont Eraste et Léonor qui en seront responsables. Toute la pièce repose sur les stratagèmes qu'emploient Léonor et Eraste pour rendre Lucinde à la raison et pour démasquer Moncade, et en même temps Baron esquisse pour nous quelques-uns des aspects du caractère de l'homme à bonne fortune: sa vanité, sa nonchalance, sa froideur, l'habileté dont il fait preuve lorsqu'il s'agit de se tirer d'une situation difficile ... Le dénouement est un peu romanesque, mais non sans vérité psychologique. Moncade reçoit un message de la part d'une dame inconnue, qui veut arranger un rendez-vous avec lui. Mais il doit aller à ce rendez-vous les yeux bandés et les mains liées - et la vanité de Moncade jointe à son goût du romanesque lui fait croire que la dame en question est une "conquête" qu'il a faite au bal. Il ne sait pas que c'est un piège que lui tendent

Léonor et Eraste pour l'attraper. Mais malgré sa déconvenue, Moncade ne se repent pas; il reste cynique jusqu'à la fin<sup>1</sup>. La dernière réplique de la pièce est faite par le valet Pasquin, qui dit à propos de son maître:

... Si cela pouvoit le rendre sage ...

- mais nous n'avons aucune raison de croire que Moncade se repentira. Encore une fois Baron cherche à nous persuader que ses personnages ne sont pas outrés mais qu'ils sont pris dans la société de l'époque; Marton parle des hommes à bonnes fortunes en général:

... il est vrai qu'ils font deserter tous les jours de bien plus honnêtes gens qu'eux ... (IV, 1).

Et Pasquin décrit d'une façon plaisante les femmes qui pour suivre la mode s'attachent aux hommes à bonnes fortunes (II, 13).

Mais Baron n'écrit pas seulement des comédies où il met à contribution les moeurs de ses contemporains; il s'avise de retourner à la comédie latine et d'adapter quelques-unes des pièces de Térence à la scène française. C'est ainsi qu'il donne par exemple l'Andrienne en 1703, les Adelphes en 1705. Comme l'on s'y attendrait, ces adaptations se caractérisent par un ton assez sérieux; l'Andrienne est une histoire de la vertue méconnue et persécutée. Dès le début de la pièce,

---

1. Voir B. E. Young, Michel Baron (Grenoble 1904), p. 234: "On ne peut, en effet, prétendre que c'est une comédie morale, car le cynisme éclate à chaque ligne ..."

l'auteur crée une atmosphère un peu larmoyante. Simon, un vieillard, parle avec Sosie, un "affranchi". Il est question de Pamphile, le fils de Simon. Nous apprenons que jusqu'à l'âge de vingt ans il a été un fils modèle, prenant ses plaisirs "avec poids et mesure", et que par là il a attiré vers lui "la Jeunesse sensée, et si rare aujourd'hui". Pourtant il s'est épris d'une jeune fille d'une beauté sans égal et d'une vertu exemplaire; Simon la décrit ainsi:

... La plus belle du monde:  
Mais dont la modestie égaloit la beauté;  
Et tant de Grace jointe à tant d'honnêteté,  
La mettoit au-dessus de tout ce qu'on admire ...

- et cette jeune fille, ajoute-t-il, s'appelle Glicerie. Il raconte qu'une soeur de Glicerie est morte, et que, quand on brûlait le cadavre sur le bûcher, Glicerie, comme le veut l'usage, a essayé de se jeter dans le feu. Mais Pamphile l'en a empêché:

... Pamphile, pénétré des plus sensibles coups,  
S'avance, presse, accourt, se fait jour parmi nous,  
Et de ses feux cachés découvrant le mystère  
L'arrête; et tout rempli d'amour et de colere,  
Ma chere Glicerie, hélas! dit-il, hélas!  
Mourons ensemble au moins? Elle tombe en ses bras.  
Leurs yeux se rencontrant, nous firent trop entendre  
Qu'ils s'aimoient dès long-tems de l'amour le plus tendre.

Voici un autre échantillon de la qualité larmoyante de la pièce: il s'agit cette fois de la réunion entre Glicerie et un Andrien qu'elle a connu il y a longtemps:

CRITON.

C'est vous, ma chere enfant?

GLICERIE.

C'est cette infortunée,  
Aux rigueurs des destins toujours abandonnée.

CRITON.

Ah, que le Ciel ici me conduit à propos!  
Allons, ne tardons point, retournons voir Andros.  
Tous mes enfans sont morts, je n'ai plus de famille,  
Venez, vous y serez comme ma propre fille.  
Quel pitoyable état! Les yeux baignés de pleurs,  
Languissante, abattue.

GLICERIE.

Ah, Criton, je me meurs ... (IV, 4).

On a peine à reconnaître là l'auteur de l'Homme à bonne fortune,  
et sans les plaisanteries de Dave, un esclave, la pièce sombrerait  
entièrement dans la sensiblerie.

Une pièce qui est extrêmement importante pour la peinture  
des moeurs est les Façons du Temps de Saint-Yon (1685)<sup>1</sup>. Les  
allusions à la société sont multiples: les domestiques discutent  
par exemple la médisance et les mariages irréguliers (I, 2).  
Mais le thème principal est incontestablement l'argent, et bien  
que l'intrigue soit assez banale - il s'agit d'un jeune homme  
qui fait de son mieux pour "plumer" son père - les personnages  
insistent sur l'importance de l'argent dans la société et notamment  
sur le rôle que joue l'argent dans le domaine de l'amour.

Damis, un vieux partisan, veut épouser une jeune fille nommée

---

1. Pour certains critiques, cette pièce inaugure la véritable  
comédie de moeurs. Voir par exemple A. Adam, Histoire de  
la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle (Paris 1956), t. V  
pp. 283-4.



Angélique, et Madame des Martins, une intrigante, lui conseille de prêter de l'argent au frère d'Angélique. Ce frère a tant de dettes qu'il ne pourra pas rembourser l'argent qu'il a emprunté, et, continue Madame des Martins,

... pour se tirer d'intrigue, il vous laissera épouser sa soeur, en donnant quittance. Il y a mille mariages dans le monde qui ne se font pas autrement. (II, 6).

Un peu plus loin, Merlin affirme que les gens tiennent tellement à s'enrichir qu'ils ne se soucient guère de la manière dont l'argent leur vient:

Est-ce qu'on s'embarrasse d'où vient l'argent? Il n'est question que d'en avoir, et combien de maris ne s'informent pas aujourd'hui, où leurs femmes prennent celui qu'elles dépensent? (II, 15).

A la fin de la pièce, Merlin semble justifier la conduite de son maître, qui a finalement triomphé de son père:

... Quand les peres aiment trop la joie, les enfans sont en droit de les imiter; rien n'est plus contagieux que le mauvais exemple, et c'est par les vieilles gens, qu'il faut commencer, pour corriger les moeurs. (V, 7).

Le ton de la pièce est extrêmement cynique, et il est clair qu'il ne s'agit pas d'une critique des moeurs.

C'est ce même ton qui caractérise le théâtre de Dancourt, qui est un des auteurs les plus importants de l'époque en ce qui concerne la comédie de moeurs; c'est lui qui consacre le genre. Certes, Dancourt garde quelques-unes des conventions dramatiques; il se sert de l'opposition entre les parents et les jeunes par exemple dans la Foire de Besons (1695), du thème

du vieux tuteur jaloux dans Colin-Maillard (1701). De plus, on découvre chez lui des réminiscences d'autres auteurs, notamment de Molière, dont l'influence est surtout évidente dans les Enfants de Paris, qui rappelle l'Avare et dans Madame Artus qui est calquée sur Tartuffe; et dans la Trahison punie, Dancourt imite Lesage, dont les traductions de l'espagnol paraissent au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Et c'est très souvent une intrigue amoureuse qui fournit Dancourt <sup>à</sup> ~~de~~ <sup>le</sup> cadre dans ~~laquelle~~ <sup>lequel</sup> il insère la peinture des mœurs. Pourtant, Dancourt paraît être très profondément engagé dans son siècle. Son théâtre foisonne d'allusions à la guerre, à l'armée, à la paix de 1697. Dans une certaine mesure, l'histoire de son époque se mire dans ses comédies.

Comme Baron et comme Saint-Yon, Dancourt semble justifier ce que nous pourrions appeler "la vie à la mode" plutôt que de la critiquer. Cette justification prend plusieurs formes. Tout d'abord, Dancourt fait valoir le contraste entre la vie de son époque et l'idée d'une vertu plus austère qu'il semble considérer comme l'apanage d'une génération passée. Dans les Fées (1699), il s'agit de deux princesses de la Cour des "Asturies". L'une des princesses s'appelle Inégilde et l'autre Cléonide, et puisque leur mère a disparu, l'éducation d'Inégilde a été confiée à Mélisende, la fée de la sagesse, et celle de Cléonide à Blandonie, la fée des plaisirs. Les fées choisissent un mari pour leurs protégées; Blandonie choisit un jeune prince

fort à la mode, alors que Mélisende préfère un vieillard sage. Mais Cléonide tombe amoureuse du sage, et Inégilde du jeune prince; pour leur bonheur, il faut que les plaisirs soient mêlés à la sagesse. Dancourt cherche à réconcilier les idées "anciennes" et "modernes", à remettre l'accent sur l'élément du plaisir dans la vertu.

Mais ce contraste entre les mœurs anciennes et modernes n'est pas le seul moyen dont se sert Dancourt pour mettre en relief le beau monde. Il se plaît à mettre ses officiers et ses "jolis hommes" dans un cadre campagnard, généralement celui de la banlieue parisienne. L'action des Vendanges (1694) se déroule à "Bourgenville auprès de Mante", et nous apprenons dès la première scène que ce village est près de Paris, car les paysans peuvent se rendre à la capitale pour faire leurs emplettes. Dans les Vendanges de Suresne (1695), la scène est à Suresnes, comme le titre de la pièce l'indique, et ici encore, il s'agit d'un village qui n'est guère éloigné de Paris. Dans le Charivari (1697) nous nous trouvons à Auteuil, dans les Curieux de Compiègne l'auteur nous emmène à Compiègne, où les bons bourgeois de Paris vont voir le camp militaire, et dans Colin-Maillard (1701) l'action se déroule dans une maison de campagne non loin de Paris. Quelquefois Dancourt décrit d'autres régions de la France; dans l'Opéra de village (1692) "la scène est dans un village proche de Lion", dans les Vacances (1696)

nous nous trouvons à "Gaillardin, en Brie", et dans les Eaux de Bourbon (1696) à Bourbon-les-bains, où les Parisiens viennent prendre les eaux. Dans toutes ces pièces il s'agit d'un contraste très net entre les Parisiens et les paysans; ceux-ci admirent "l'esprit" des gens de la ville et ne tardent pas à en devenir amoureux. La distance sociale qui les sépare fait que les paysans et les "jolis hommes" peuvent "co-exister" pacifiquement; les paysans sont pour la plupart des personnages sympathiques bien que dépourvus de savoir-vivre, et par conséquent leur admiration de la noblesse est réelle et n'annonce aucune intention satirique de la part de l'auteur.

Il n'en est pas de même cependant des bourgeois, que Dancourt s'acharne à ridiculiser. Comme l'admiration des paysans pour la noblesse, ce ridicule auquel Dancourt expose les bourgeois est encore un moyen de défendre et de justifier les mœurs des gens à la mode, car selon Dancourt ce sont justement les bourgeois qui cherchent à rivaliser avec les "jolis hommes" en singeant leurs manières. L'un des thèmes préférés de Dancourt est le riche bourgeois qui fait la cour à une femme de qualité en lui donnant des cadeaux et des régals, mais que le retour des officiers en été oblige à décamper. Un cas typique est celui de Monsieur César-Alexandre Patin, le financier de l'Esté des Coquettes(1690); on ridiculise jusqu'à son nom. Nous apprenons qu'il s'est ruiné en donnant des

cadeaux de luxe à Angélique, une coquette (Sc. 3), mais malgré sa situation assez précaire il lui offre un régal (Sc. 16). Cependant Clitandre, un autre "amant" de la jeune fille, revient de l'armée avec la nouvelle que les officiers vont revenir à leur quartier d'hiver, et il ajoute que "les Bourgeois n'ont qu'à déguerpir, Monsieur Patin" (Sc. 24). Monsieur Patin ne quitte pas la partie sur-le-champ - il invite tous les autres personnages à son régal - mais il n'offre aucune résistance, et il est clair que son règne a fini. Ce thème se répète par exemple dans le Retour des Officiers (1697), où le retour de deux jeunes officiers met fin au règne de Monsieur Rapineau, un sous-fermier. Mais c'est dans les Curieux de Compiègne (1698) que Dancourt accable les bourgeois de sa satire la plus mordante. Il présente quelques-uns des "curieux" qui viennent voir le camp militaire à Compiègne. Un cabaretier nommé Guillaume raconte l'histoire de deux clients, un avocat et un apothicaire; ils sont arrivés en portant des habits "chamarrés d'or", mais deux "aigrefins" du régiment leur ont gagné leurs habits au lansquenet. On fait remarquer à Guillaume que ceux dont il se moque sont ceux qui lui font gagner sa vie, mais Guillaume répond:

Bien entendu voirement, je profite de leurs sottises; mais je m'en gobarge, ainsi va le monde, ça est-il deffendu. (Sc. 6).

Et un autre personnage ridicule est Madame Robin, à qui l'air du camp a donné des ambitions:

... la Bourgeoisie me put horriblement à l'heure qu'il est, et je m'aimerois mieux simple Cavaliere, que la plus honorable Bourgeoise de Paris. (Sc. 9).

Quelquefois le contraste entre la bourgeoisie et le beau monde n'est qu'implicite; il en est ainsi par exemple des deux chefs-d'oeuvre de Dancourt, le Chevalier à la mode (1687) et les Bourgeoises à la mode (1692). Dans les Bourgeoises à la mode, nous nous trouvons en pleine famille bourgeoise, et le jeune homme qui se fait passer pour un chevalier ne se trouve être que le fils d'une marchande. Mais le contraste existe toujours, et cette fois il oppose Araminte et Angélique, qui malgré leur condition bourgeoise sont bien à la mode, et leurs maris, Monsieur Simon et Monsieur Griffard. Les deux hommes cherchent à imiter les moeurs du beau monde en trompant leurs femmes, mais Angélique et Araminte sont rusées, et ce sont elles qui triomphent à la fin. Remarquons en passant que certains personnages de Dancourt singent les manières du beau monde sans s'exposer au ridicule, mais ces personnages sont généralement des femmes, comme Araminte et Angélique, ou encore comme Madame Simonneau et Madame Du Rollet, dans le Moulin de Javelle (1696). Quand les hommes imitent les moeurs à la mode, ils sont presque toujours ridiculisés.

Exposés au ridicule lorsqu'ils singent les manières de la noblesse, les bourgeois ne sont guère mieux traités lorsqu'ils manifestent des vertus qui sont considérées comme étant caractéristiques de leur classe. Dans le Moulin de Javelle (1696), deux bourgeois, Monsieur Simonneau et Monsieur Du Rollet, soupçonnent que le neveu de Monsieur Simonneau fréquente le Moulin de Javelle,



une auberge près de Paris. Puisque cette auberge a une mauvaise réputation - on s'y rend pour des intrigues amoureuses - Monsieur Simonneau et son ami décident de s'y cacher pour prendre le jeune homme en flagrant délit. Une situation intéressante se développe lorsque Madame Simonneau et Madame Rollet arrivent au Moulin de Javelle en compagnie de deux autres hommes. Mais avec une habileté admirable, les deux femmes réussissent à mettre leurs maris dans leur tort, et menacent même de se séparer d'avec eux. Les deux hommes semblent considérer que leur curiosité mérite cette humiliation; Monsieur Du Rollet dit tristement à son ami:

Nous meritons bien cela, Monsieur Simonneau, des maris de bon sens ne doivent jamais aller où ils peuvent rencontrer leurs femmes. (Sc. 17).

Et lorsque les deux hommes sont partis, l'aubergiste et sa femme répètent la "leçon" à l'intention des spectateurs:

... est-ce à des magots comme cela, qui ont de jolis femmes, à se trouver sur leurs brisées? Et ne doivent-ils pas savoir qu'il y a des endroits au tour de Paris qui ne sont pas faits pour eux! (Sc. 19).

Ce mépris que manifeste Dancourt à l'égard des bourgeois n'est peut-être pas tout à fait inattendu, puisqu'il faisait partie lui-même de la "petite noblesse".

Les mêmes attitudes envers les mœurs de l'époque se retrouvent chez les auteurs qui s'efforcent de continuer la tradition de la "comédie de caractère". Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Brueys et Palaprat collaborèrent pour donner au public



un certain nombre de "comédies de caractère", comme par exemple le Grondeur (1691) ou l'Important (1693). Ces comédies sont assez conventionnelles, et les auteurs n'hésitent pas à avouer leur manque d'originalité; dans le Discours sur le Grondeur, Palaprat affirme que la pièce est calquée sur le Tartuffe. Quoi qu'il en soit, la peinture des mœurs fait entièrement défaut; le Grondeur et l'Important sont plutôt des comédies d'intrigue que des comédies de caractère. Comme bon nombre de comédies d'intrigue elles font la critique des mariages d'intérêt, mais elles ne vont pas plus loin. Il en est de même du Muet (1691) - selon Palaprat dans son Discours sur le Muet la pièce s'inspire de l'Eunuque de Térence - et de l'Avocat Patelin (1706), comédie qui est tirée de la farce célèbre du moyen âge. Beaucoup plus importante du point de vue des mœurs est la Prude du Temps (1693). La pièce rappelle l'Ecole des Maris; il s'agit d'une dispute entre Eliante (la prude du titre) et son frère Monsieur Argan sur l'éducation du fils de ce dernier, Charlot. Comme Sganarelle dans l'Ecole des Maris, Eliante préconise la sévérité, alors que Monsieur Argan penche plutôt vers la douceur. Or, Eliante critique les mœurs, mais on ne peut pas attribuer ses sentiments à l'auteur lui-même, puisque Eliante, comme Sganarelle, est un personnage ridicule. C'est plutôt le ton qui caractérise Baron et Dancourt qui revient encore une fois ici.

Un autre auteur qui écrit des comédies de caractère est Regnard, qui en 1696 donne le Joueur et en 1697 le Distrain. Regnard est un auteur qui fait preuve d'une dualité intéressante, et Lintilhac<sup>1</sup> indique cette dualité en divisant les pièces de Regnard en deux groupes: celles qui continuent la tradition du théâtre italien - la Sérénade, le Bal, les Folies amoureuses, par exemple - et celles qui "relèvent le genre" en introduisant des caractères ou des traits de mœurs - le Joueur, le Légataire Universel. Il serait peut-être plus exact de dire que toutes ses pièces se caractérisent par les réminiscences du théâtre italien et par des allusions à la société de l'époque, et que ce sont tantôt les unes, tantôt les autres, qui prédominent. Quoi qu'il en soit, la nécessité d'un classement un peu moins rigide que celui de Lintilhac est démontrée par le fait que le Légataire Universel, qu'il cite comme le chef-d'oeuvre du deuxième groupe, semble appartenir plutôt au premier, puisque l'aspect le plus intéressant de la pièce n'est pas la peinture des mœurs, mais les procédés comiques que Regnard met à contribution. Nous ne pouvons énumérer tous ces procédés ici. Il suffit de dire que Regnard se sert de la vieille situation banale de deux amoureux contrariés par leurs parents - dans la Sérénade, dans le Bal, dans le Retour imprévu, dans les Folies amoureuses - et qu'il se sert de toutes les conventions comiques auxquelles cette situation donne lieu: parents stupides, prétendants ridicules

1. E. Lintilhac, Histoire Générale du Théâtre, Paris s.d., t. 4 pp.94-5

et sensuels, tuteurs jaloux, valets avisés, soubrettes délurées, déguisements, quiproquos, fourberies,, jeux de scène, calembours, traits d'esprit ... Mais il n'en reste pas moins vrai que ces pièces ont une certaine portée sociale. C'est ainsi par exemple que la soubrette Marine dans la Sérénade peut commenter les mœurs de son époque:

Assurément dans ce siècle-cy, quand un mary laisse faire  
à sa femme tout ce qu'elle veut, c'est un homme adorable,  
on ne peut pas luy demander autre chose. (Sc. 11).

C'est ainsi que Valère dans le Bal (1696) est présenté comme un jeune homme fort à la mode, du moins si nous en croyons son valet Merlin; Valère aime Léonor, mais le père de la jeune fille la destine à un autre, et la suivante de Léonor, Lisette, raconte à Merlin que sa maîtresse est au désespoir:

Elle se désespere,  
S'arrache les cheveux.

Merlin répond:

Autant en fait Valère.  
A table aux Entonneirs, dans un grand embarras,  
Le pauvre diable attend sa vie ou son trépas. (Sc. 4).

Et c'est ainsi que dans les Folies amoureuses (1704) Albert et Eraste peuvent discuter le problème de la jalousie et qu'Albert peut défier les "galants" de son époque:

... Ma foy vous aurez beau, Messieurs leurs Partisans,  
Debonnaires Maris, doucereux Courtisans,  
Abbez blonds et musquez, qui cherchez par la Ville  
Des femmes dont l'époux soit d'un acces facile,  
Publier que je suis un brutal, un jaloux;  
Dans le fond de mon coeur je me riray de vous. (II, 4).

Un jeune homme fort à la mode figure dans le Retour imprévu (1700); c'est Clitandre, qui a dépensé tout l'argent de son père en faisant la cour à Lucile. De son côté, Lucile est un personnage qui est fort à la mode aussi; sa tante Madame Bertrand ne comprend pas comment elle peut avoir "une grosse maison, des habits magnifiques" puisqu'elle "n'a pas un sou". La soubrette Lisette explique:

... elle boit, mange, chante, rit, joue, se promène;  
les biens nous viennent en dormant, je vous assure ... (Sc. 1).

Mais Madame Bertrand répond que "la reputation se perd de mesme" et prédit que

... vous mourrez toutes deux à l'Hôpital, et des-  
honorées encore.

Lisette cependant ne s'inquiète pas:

Oh pour cela, non, Madame, un bon mariage va nous  
mettre à couvert de la prediction. (Sc. 1).

Dans les autres pièces de Regnard, la peinture des moeurs est encore plus importante, même dans les comédies comme le Joueur ou le Distrain, qui méritent le nom de comédies de caractère.

A première vue, le Joueur semble être une comédie assez conventionnelle; il s'agit d'un homme tiraillé entre son vice et son amour. Cette situation crée une riche veine de comique, et Regnard l'exploite pleinement. Mais il n'oublie pas les moeurs de son époque; il présente le jeu comme un travers de la société de la fin du XVIIe siècle plutôt que comme un vice qui est de tous les temps, et ce jeune homme qui hante les brelans est un homme à la mode plutôt qu'un "type" éternel. De plus, à l'intérieur de ce cadre,

Regnard abonde en allusions à son siècle, et il <sup>évoque</sup> ~~crée~~ son <sup>la société</sup> atmosphère dès le début de la pièce. Voici, à la toute première scène, le monologue du valet Hector:

... Que servir un Joueur est un maudit métier!  
Ne seray-je jamais Laquais d'un Soufermier?  
Je ronflerois mon sou la grasse matinée,  
Et je m'enivrerois le long de la journée,  
Je ferois mon chemin; j'aurois un bon employ;  
Je serois dans la suite un Conseiller du Roi,  
Rat de Cave ou Commis; et que sçait-on peut-être  
Je deviendrois un jour aussi gras que mon maistre.  
J'aurois un bon carosse à ressorts bien lians;  
De ma rotondité j'emplirois les dedans;  
Il n'est que ce métier pour brusquer la fortune;  
Et tel change de meuble et d'habit chaque lune,  
Qui Jasmin autrefois d'un drap du seau couvert  
Bornoit sa garde-robe à son justeau-corps vert ... (I, 1).

Ce même phénomène se répète dans le Distrait (1697) d'une façon encore plus marquée. Un contraste très net se fait voir entre les courtisans à la mode et un train de vie plus ancien et plus austère. Madame Grognac, Léandre et Clarice représentent la "vieille moralité"; Valère, le Marquis, Isabelle, la nouvelle. Il est significatif que Léandre, le distrait du titre, appartient au premier groupe; la pièce ridiculise non seulement sa distraction, mais aussi toute son attitude envers la vie. Le noeud de la pièce, qui est l'opposition des deux groupes, est exposé dès la première scène. Madame Grognac veut marier sa fille Isabelle, mais elle fait voir à son frère Valère qu'elle se montre un peu difficile quant au choix de son gendre:

Je prétens qu'il soit fait comme on n'en trouve point;  
Qu'il soit posé, discret, accompli de tout point;  
Qu'il ait avec du bien, une honneste naissance;  
Qu'il ne fasse point voir ces traits de pétulance,  
Ces actions de fou, ces airs évaporez,  
Signes productions des cerveaux mal timbrez;

Qu'il ait auprès du Sexe un peu de politesse;  
Qu'il mêle à ses discours certain air de sagesse;  
Qu'il ne soit point enfin, pour tout dire de luy,  
Comme les jeunes gens que je vois aujourd'huy. (I, 1).

Son choix est finalement tombé sur Léandre, qui, malgré sa distraction est un "homme sage". Cependant il est amoureux de Clarice, une jeune fille qui est un peu précieuse, mais il est lié à Isabelle par un dédit; et c'est sur cette situation, compliquée encore davantage par la distraction de Léandre, que repose l'action de la pièce. Isabelle et le Chevalier, son amoureux, ont l'air d'être bien de leur époque. Madame Grognac se plaint de la conduite de sa fille:

Toujours à sa toilette, et devant un miroir;  
Voilà tout son employ du matin jusqu'au soir. (I, 2).

Et le Chevalier décrit la vie qu'il mène; voici comment il commence sa journée:

Je me leve fort tard; et je donne audience  
A tous mes creanciers.

Ensuite, dit-il,

De-là, je pars sans bruit,  
Quand le jour diminue et fait place à la nuit,  
Avec quelques amis, et nombre de bouteilles,  
Que nous faisons porter pour adoucir nos veilles,  
Chez des femmes de bien, dont l'honneur est entier,  
Et qui de leur vertu parfument le quartier,  
Là nous perçons la nuit d'une ardeur sans égale,  
Nous sortons au grand jour pour ôter tout scandale,  
Et chacun en bon ordre, aussi sage que moy,  
Sans bruit au petit pas se retire chez soy. (I, 6).

La pièce éclaire la différence entre les "anciens" et les "modernes" en ce qui concerne leur attitude envers la vie, ou plutôt elle éclaire la différence entre les attitudes conventionnelles et les attitudes qu'on attribue à la société de l'époque.

La même attitude envers la mode qui caractérise le Joueur et le Distrain se retrouve aussi dans Démocrite (1700). Ici il s'agit d'un philosophe qui s'est retiré dans un désert pour fuir tout commerce humain, mais il ne peut s'empêcher de s'éprendre d'une jeune fille nommée Criséis. Un jour le roi et le prince, chassant dans la forêt, rencontrent Criséis, et frappés de sa beauté, ils l'invitent à la Cour: Démocrite est contraint de la suivre. Encore une fois, Regnard met en relief la vie sociale de l'époque en la contrastant non avec la vie d'une génération passée mais avec la "philosophie". Au premier acte, le contraste n'est qu'implicite, mais il est pourtant net. Comme dans le Joueur, c'est un monologue de valet qui ouvre la pièce; il s'agit cette fois de Strabon, le valet de Démocrite:

Que maudit soit le jour où j'eus la fantaisie  
D'estre valet de pied de la Philosophie,  
Depuis près de deux ans je vis en cet endroit,  
Mal vestu, mal couché, buvant chaud, mangeant froid,  
Suivant de Democrite, en cette solitude,  
Ce n'est qu'avec des Ours que j'ay quelque habitude. (I, 1).

- alors que les gens à la mode, qui sont dans cette pièce les courtisans, s'habillent somptueusement, mangent et boivent bien, et attribuent une grande importance à la vie sociale. Le contraste entre la Cour et la vie "naturelle" est représenté également par le personnage de Criséis. Au début de la pièce, elle mène une vie simple et sans faste:

CRISEIS .

... Je m'estois arrestée au bord d'une fontaine,  
Dont le charmant murmure, et l'onde pure et saine  
M'invitoit à laver mon visage et mes mains.



STRABON.

C'est aussi tout le fard dont j'use les matins.

DEMOCRITE.

Tu vois, Strabon, tu vois, c'est la pure nature,  
Son teint n'est point encor noury dans l'imposture,  
Elle doit son éclat à sa seule beauté. (I, 5).

Mais quand elle va à la Cour, elle se transforme. Quand  
Démocrite demande à Strabon ce que la jeune fille pense de la  
Cour, le valet répond:

... Je la voyois tantost devant une toilette,  
D'une mouche assassine irriter ses attraits.  
Elle donne déjà le bon tour aux crochets,  
Elle montre avec art, quoy que novice encore,  
Une gorge timide, et qui voudroit éclore ... (II, 5).

Regnard a-t-il une intention satirique dans cette scène? On  
le croirait, à voir la façon dont Démocrite se moque d'un  
Intendant et d'un Maître d'Hôtel (II, 4), à l'entendre comme  
il s'en prend à la Cour, qu'il appelle

... un lieu de fracas,  
Où l'envie a choisi sa demeure ordinaire,  
Où l'on ne fait jamais ce que l'on voudroit faire,  
Où l'humeur se contraint, où le coeur se dément,  
Où tout le savoir-faire est un raffinement?  
Où les grands, les petits, sont d'une ardeur commune,  
Attelés jour et nuit au char de la fortune ... (III, 4).

Mais le roi Agelas lui-même prend la défense de sa Cour, et  
Strabon est d'accord avec lui:

AGELAS.

La Cour qu'en ce tableau vous nous representez,  
Vous ne la prenez pas par ses plus beaux costez.

STRABON.

Hé non, non.

AGELAS.

Quelque aigreur que cette Cour vous laisse,  
Convenez que toujours l'esprit, la politesse,  
Le bon air naturel, et le goût délicat,  
Plus qu'en nul autre endroit y sont dans leur éclat.

STRABON.

Sans doute.

AGELAS.

Que le sexe y tient un doux empire,  
Qu'on rend à la beauté les respects qu'elle attire,  
Et que deux yeux charmants, tels qu'à présent j'en vois,  
Peuvent prétendre icy des honneurs dûs aux Rois ... (III, 4).

Et la "pure nature" et la philosophie sont discréditées au dénouement;  
Criséis reste à la Cour, et Démocrite n'hésite pas à avouer lui-même qu'il a été ridicule:

... Je ne me trouve pas assez bien de la Cour,  
Seigneur, pour y vouloir faire un plus long séjour:  
J'ay fait, en m'y montrant, une folie extrême,  
J'y vint (sic) comme un franc sot, et je m'en vais de même ...  
(V, 5).

Malheureux en amour, Démocrite, comme Alceste avant lui, finit par se retirer dans un désert.

Dans les Menechmes (1705), c'est le provincial rude et quelquefois brutal qui contraste avec le Parisien poli et doux; on voit encore une fois combien la "vie à la mode" est mise en relief. Le contraste est d'autant plus saisissant que le provincial et le Parisien sont deux frères jumeaux, appelés Menechme et le Chevalier Menechme pour les distinguer. Valentin, le valet du Chevalier, nous en dit long sur le caractère de son maître quand il dit à celui-ci:

... Je vous imite en tout, vous, d'une ardeur extrême,  
Buvez, jollez, aimez; je boy, je jolle et j'aime:  
Et si je suis coquet, c'est vous qui le premier  
Consommé dans cet art m'appriâtes le métier ... (I, 2).

C'est Valentin également qui renseigne son maître sur le caractère de Ménechme, le frère jumeau du Chevalier; après avoir parlé de la ressemblance entre les deux frères, il continue:

... Son Esprit, il est vrai, n'est pas semblable au vôtre.  
Il est brusque, impoli, son humeur est toute autre;  
On voit bien qu'il n'a pas goûté l'air de Paris,  
Et c'est un franc Picard qui tient de son pays.

Ce récit ne surprend pas le Chevalier, qui dit:

... On doit peu s'étonner de cet air de rudesse  
Dans un Provincial nourri sans politesse,  
Et ce n'est qu'à Paris que l'on perd aujourd'hui  
Cet air sauvage et dur qui regne encor en luy. (II, 1).

- et c'est le pauvre provincial qui, ne sachant pas que son frère jumeau est toujours en vie, s'enlise dans toutes sortes de situations embarrassantes et par là devient un personnage risible. C'est encore une manière de justifier la vie à la mode, la vie de la société de l'époque. Ce sera la dernière justification que Regnard lui donne; car dans le Légataire Universel (1708), sa dernière grande pièce et son chef-d'oeuvre, les allusions à la société sont rares. Seuls quelques vers nous donnent l'impression qu'Eraste est un jeune libertin; son valet Crispin dit:

Ma première femme étoit assez gentille,  
Une Bretonne vive, et coquette surtout,  
Qu'Eraste que je sers, trouvoit fort à son goût ... (I, 1).

Et quand Crispin décide de se remarier, il présente sa fiancée à son maître:

... Regardez-la, Monsieur, elle est et jeune et belle:  
N'allez pas en user comme de l'autre, non! (I, 2).

Ainsi, Regnard est à la fois traditionaliste et novateur.

D'une part, on retrouve dans son théâtre des situations et des attitudes qui ne sont guère neuves et qui doivent beaucoup à Molière, comme par exemple le contraste entre la morale "moderne" et la morale "ancienne" (le Distrait) ou bien l'opposition entre le Parisien et le provincial (les Menechmes). Ces thèmes sont ceux que nous avons déjà vus chez Molière. D'autre part, Regnard insiste davantage sur les mœurs; il profite de ces situations traditionnelles pour mettre en relief le train de vie qu'il attribue à ses contemporains. Par conséquent, on peut dire que Regnard, tout en s'inspirant de Molière, se rapproche également de Baron et de Dancourt.

Un autre auteur dont l'oeuvre manifeste une certaine dualité est Dufresny, qui fut longtemps collaborateur de Regnard. Comme Regnard, Dufresny cherche à continuer la tradition de la comédie de caractère; c'est ainsi qu'il écrit le Négligent, le Chevalier Joueur, la Malade sans maladie, le Faux Honneste-Homme. Mais il fait jouer également des pièces sans prétentions, des comédies d'intrigue comme la Nopce interrompue, le Double Veuve. L'esprit de contradiction tombe entre les deux groupes; il s'agit dans une certaine mesure d'un "vice comique", mais ce vice n'est guère qu'une utilité dramatique et la pièce ne mérite pas le titre de comédie de

caractère. Comme Regnard, Dufresny s'intéresse particulièrement à la différence entre les mœurs "anciennes" et "modernes", surtout dans ses comédies de caractère. Dans le Négligent (1692), Oronte, le négligent lui-même, ne joue qu'un rôle relativement peu important, et les autres personnages sont beaucoup plus intéressants. Voici par exemple Angélique et Dorante, les amoureux, chez qui s'effectue une espèce de "réunion des amours"; ce ne sont ni des amoureux à la mode ni des amoureux démodés. Fanchon, une suivante, suggère que Dorante est un "amant" à la mode, et il s'en défend vivement:

DORANTE.

Ma chère Fanchon, je suis le plus amoureux de tous les hommes. Quand pourrai-je savoir certainement, ce que les regards d'Angélique ne me font entendre qu'à demi?

FANCHON.

Je vous découvrerois bien ses petits sentimens, mais vous m'avez la mine d'être de nos beaux à la mode, qui sont insupportables dès qu'on leur fait entrevoir le moindre penchant pour eux.

DORANTE.

Non, Fanchon, les bontez des Dames augmentent ma tendresse, et ne flatent point ma vanité. (I, 5).

Pourtant, Dorante a l'air enjoué de l'amoureux à la mode; ce fait ressort clairement d'une conversation entre Angélique et Bélise, sa tante. Celle-ci, comme son nom l'indique, est une femme grisonnante qui croit tout le monde amoureux d'elle, et elle a jeté son dévolu sur Dorante. Elle "s'approprie" les mines que le jeune homme fait à Angélique; elle dit à sa nièce:

Mais vraiment vous ne lui plaisez point, et sans aigreur, je veux bien vous désabuser. Il faut vous apprendre à vous connoître en vraie passion; ne remarquez-vous pas que quand les regards de Dorante rencontrent les miens, il baisse aussi-tôt la vûë, et prend un sérieux qui marque la naissance d'une passion violente, mais respectueuse; au contraire s'il lui arrive de jeter les yeux sur vous par hazard, ou par politesse, il reprend dans le moment même cet air enjoué et badin; marque infaillible de la tranquillité du coeur. (I, 7).

- mais le spectateur, qui est au courant de l'amour de Dorante pour Angélique, sait bien que c'est l'air enjoué et non l'air sérieux qui désigne la véritable passion. Un autre personnage qui représente la mode est le Marquis; il est vif, pétulant, content de lui - et dans le fond assez sympathique.

Dans le Chevalier Joueur (1697), Dufresny met à contribution encore une fois le contraste entre les moeurs "anciennes" et "modernes", entre "l'honnête homme" et le "joli homme". Deux hommes sont amoureux d'Angélique: le Chevalier, un joueur, et Dorante, soupirant plus mûr et plus posé. Nérine, la suivante d'Angélique, favorise Dorante, et Frontin, le valet du Chevalier, prend la défense de son maître:

NERINE.

Dorante est si honneste homme.

FRONTIN.

Dorante est honneste homme; mais mon Maître est joli.

NERINE.

Un esprit solide, doux.

FRONTIN.

Verd et piquant, c'est ce qu'il faut pour réveiller le goût des femmes.

NERINE.

Dorante est un homme fait.

FRONTIN.

En cas d'Amant, ce qui est à faire vaut mieux que ce qui est fait.

NERINE.

Un bon coeur, genereux, sincere.

FRONTIN.

O! mon Maître ne se pique point de ces niaiseries-là; mais en récompense, c'est le plus ensorcelant, petit scelerat, un tour de sceleratesse si galant, que les femmes ont du plaisir à se laisser tromper par luy. (I, 1).

Toute la pièce repose sur la rivalité des deux hommes, et à la fin c'est Dorante qui l'emporte. Frontin souligne la "leçon" de la pièce quand il dit à son maître:

Il n'y a que moy qui vous demeure Monsieur; et vous avez encore un valet affectionné qui vous suivra jusque sur le bord de la Riviere, car je n'ay pas merite comme vous de me noyer. (V, 13).

Mais le ton de cynisme qui caractérise la pièce nous empêche de prendre cette "leçon" trop au sérieux.

Mais la comédie qui plus que toute autre justifie la "vie à la mode" est sans doute le Jaloux honteux de l'être (1708).

La manière dont Dufresny envisage le thème de la jalousie nous montre quelle distance le sépare de Molière. Alors que Molière



s'occupe de l'importance de la jalousie pour l'individu, Dufresny s'intéresse plutôt à la portée sociale de la question. Il s'agit d'un Président qui est jaloux de sa femme mais qui a peur de l'avouer, car la société condamne la jalousie comme une passion honteuse. Tout au long de la pièce, le Président est tiraillé entre sa jalousie et sa honte, et c'est au moyen de sa honte qu'on parvient à lui persuader de faire le bonheur de deux amoureux, que sa jalousie empêche de s'unir. Lisette, la suivante, résume la situation quand elle dit à sa maîtresse:

... Son foible principal, c'est la honte, Ouy, Madame, la jalousie est le noeud de la difficulté, il faut que la honte en fasse le denouement. (III, 2).

C'est la jalousie que vise Dufresny et non l'attitude de la société envers elle, car à la fin de la pièce le Président "se convertit":

... cecy me corrigera d'un défaut que je n'ay jamais avoué. (V, 9).

L'auteur semble donner raison à ceux qui se laissent gouverner par le "préjugé à la mode".

Un autre thème cher à Dufresny est la "sensibilité". Dans le sens où Dufresny prend le mot, il semble bien que l'homme "sensible" soit celui chez qui l'émotion dirige la conduite, s'érige en juge du bien et du mal. Il est à remarquer qu'à cette époque la sensibilité, pour Dufresny, est quelque chose de faux, quelque chose de mauvais aloi. Dans la Malade sans maladie (1699) par exemple, c'est Lucinde, une espèce de

Tartuffe féminin, qui se pique d'avoir le coeur sensible. Lucinde s'insinue dans les bonnes grâces de la malade, et cherche également à flatter Angélique, la nièce de la malade, mais la jeune fille la déteste. Voici comment Lucinde salue Angélique au début de la pièce:

LUCINDE. (D'un ton doux et tendre.)

J'allois à votre chambre, ma chère enfant; j'allois vous donner avis de certaines choses qui se passent à votre préjudice; car vos intérêts me sont chers ... j'ai une attention continuelle à ce qui peut vous être utile. Plus vous avez d'aversion pour moi, plus j'ai envie de vous faire plaisir.

ANGÉLIQUE.

Voilà un effort de vertu dont je ne serois pas capable.

LUCINDE.

Ce n'est point vertu chez moi d'aimer ceux qui me haïssent, c'est un foible que j'ai, je suis mon penchant. Ah je ne te voyois pas Lisette ... Souffres que je me mette l'esprit en repos; votre tante eut hier un peu de fièvre, je voulois la veiller, elle s'y opposa; jugez quel tourment pour moi! Quand on a le coeur sensible, on souffre bien dans la vie ... (I, 2).

Faire le bien est un penchant plutôt qu'un devoir; on croirait déjà entendre une héroïne de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un autre personnage de Dufresny qui se pique d'être "sensible" est l'hypocrite Ariste dans le Faux Honnête-Homme (1703). Dans un dialogue avec le Capitaine, Ariste proteste que les qualités que l'on prend pour des vertus ne sont en réalité que des vices:

Non, Monsieur, non, elles cessent d'être vertus dès qu'on les pousse jusqu'à un excès vicieux; j'avoue franchement mon vice, je suis excessif en tout, en amitié par exemple, délicat jusqu'au scrupule, serviable jusqu'à importuner, ma sensibilité est une foiblesse,

et mon zele une fureur; en un mot, je suis trop bon amy. C'est mon deffaut. (II, 2).

La sensibilité d'Ariste, comme celle de Lucinde, est tout à fait fausse.

Dufresny reprend un thème semblable dans le Faux Instinct (1707). C'est une pièce bizarre, et son but principal semble être de ridiculiser ceux qui se fient à l'instinct plutôt qu'à la raison, et de critiquer la superstition. Une veuve et la femme d'un vieillard ont toutes les deux mis leur petite fille en nourrice, mais à leur insu les deux petites filles sont mortes, et quand les deux femmes viennent séparément rendre visite à la nourrice celle-ci fait passer sa propre enfant pour la leur. Mais un beau jour elles arrivent ensemble, et la situation se complique. Ne pouvant pas décider à qui est l'enfant, elles laissent la décision à l'instinct de la petite fille elle-même. Celle-ci désigne la femme du vieillard comme sa mère, mais comme père elle désigne non le vieillard, mais un jeune homme nommé Valère, ce qui n'est guère propre à rassurer le vieillard sur la fidélité de sa femme. Enfin on découvre tout, et on se rend compte que l'instinct de la petite fille a été faux, ce qui guérit le vieillard de ses superstitions. Or, cette attitude de Dufresny envers la sensibilité est une attitude bien à la mode; l'homme à la mode envisage l'émotion avec cynisme et mépris. Par conséquent, on ne peut s'empêcher d'interpréter la critique que fait Dufresny de la sensibilité

et de l'instinct comme une justification de la vie à la mode. Cette impression est renforcée par le Double veuvage (1702); Dorante exige de la "sensibilité" en amour (I, 1), mais Dufresny donne raison à Thérèse, son amoureuse, que l'amour rend gaie et rieuse.

Il convient de parler ici des pièces françaises jouées au Théâtre-Italien vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, car Regnard et Dufresny ont écrit tous les deux pour le Théâtre Italien avant d'aborder le Théâtre Français. Le Recueil de Gherardi<sup>1</sup> groupe une quarantaine de ces pièces, jouées entre 1682 et 1697, date de l'expulsion des comédiens italiens. La plupart des comédies sont écrites en français; des autres, Gherardi ne garde que les scènes françaises et ne reproduit pas le texte italien. La plupart des comédies sont des comédies de mœurs; à côté des lazzi traditionnels existe la peinture des mœurs de l'époque, et comme dans le théâtre français on distingue dans le répertoire italien une certaine préoccupation sociale. La première impression qu'on reçoit lorsqu'on se met à feuilleter le recueil de Gherardi est que les auteurs ont une intention nettement satirique, qu'ils se moquent des mœurs qu'ils attribuent à leurs contemporains; en d'autres termes, il semble à première vue que le ton des comédies italiennes ~~est~~ soit

---

1. La première édition complète date de 1700. Nous avons utilisé l'édition publiée à Amsterdam en 1701.

~~est~~ différent de celui qui se fait entendre dans les comédies jouées au Théâtre Français. Voici par exemple une critique du mariage tirée de Colombine avocat pour et contre de Noland de Fatouville (1685):

... Autrefois on se laissoit charmer sur l'espoir d'un amour sincere: aujourd'huy on se contente d'un peu de grimace interessée. L'union des coeurs faisoit par le passé la douceur des menages: presentement l'opulence en fait tout le bonheur; et s'il arrive, par miracle, qu'une femme aime son mary, c'est parce que son mary ne contredit ny à sa dépense ny à sa conduite. (III, 7).

Et voici une critique de la conduite masculine, également acerbe; elle se situe vers le début des Filles errantes de Regnard (1690), dans une scène intitulée "Scene d'Isabelle et de Colombine. Sur les moeurs des François, et sur leur manière de faire l'amour":

La variété de leurs modes, ne marque-t-elle pas l'inconstance de leur humeur? Aujourd'huy ils portent des Perruques qui leur pendent jusqu'aux genoux, demain, ils en auront d'autres qui ne leur passeront pas les oreilles. Ils sont quelquefois habillez le plus simplement du monde; deux jours après il les faut chercher dans leurs dentelles et dans leurs rubans; tantôt ils sont serrez dans leurs habits, et empaquetez comme des momies, et quelques-fois une pièce de drap ne suffit pas pour leur faire une manche d'été. Enfin tout est girouette dans un François, depuis les pieds jusqu'à la tête.

Pourtant, la critique des moeurs dans le Théâtre-Italien s'insère dans un contexte qui lui confère un caractère spécial. Un thème qui revient de pièce en pièce est la défense de la femme; les auteurs répondent à ceux qui méprisent la femme, et notamment à Boileau, dont la Satire X, publiée en 1694, fait l'objet de bon nombre d'attaques. L'auteur qui s'en prend le

plus violemment à Boileau est sans doute Biancolelli, qui en 1694 fait jouer Arlequin Défenseur du beau Sexe - l'un des personnages cite Boileau textuellement - et en 1695 la Thèse des Dames. Mais la préoccupation féministe se manifeste dès avant 1694, notamment dans la Cause des Femmes de Delosme de Montchenay (1687), dans le Divorce de Regnard (1688), dans Colombine Femme Vangée de Noland de Fatouville (1689), et dans les Souhais de Delosme de Montchenay (1693). La "leçon" de toutes ces comédies est à peu près la même. Les personnages reconnaissent que le niveau moral de la société laisse à désirer. Mais ils rejettent le blâme carrément sur les hommes; ils critiquent l'égoïsme de l'homme, son manque de respect, son inconstance. En même temps, ils estiment que les hommes étant ce qu'ils sont, la femme a le droit et même le devoir de se défendre, d'avoir recours aux mêmes armes pour combattre. Ainsi, l'immoralité des hommes justifie celle des femmes; l'Arlequin d'Arlequin Défenseur du beau Sexe l'implique lorsqu'il dit:

... En un mot, que les hommes deviennent raisonnables, et les femmes le seront ... (III, 5).

Par conséquent, la peinture des mœurs dans le Théâtre-Italien est à la fois une critique et une justification.

D'un bout à l'autre du Théâtre-Italien on retrouve l'idée que ce sont les hommes qui sont responsables du dérèglement des mœurs. Dans la Cause des Femmes par exemple (1687), Isabelle

fait un plaidoyer pour les femmes. Elle se plaint de ce que l'amour respectueux n'est plus à la mode:

... Depuis que les Cabarets et les Manufactures à Tabac sont devenues si fort à la mode, les femmes ont cessé d'y estre; et l'amour tout puissant qu'il est, ne sauroit plus balancer dans l'esprit des jeunes gens, le fade et brutal plaisir d'une débauche faite à l'Alliance ou à la Galere. (Scene du Plaidoyé d'Isabelle).

Elle proteste également contre les mariages qui unissent une jeune fille et un vieillard:

... Mais ce qui a le plus contribué à décrier la galanterie, c'est l'indigne profanation qu'on fait de nos appas, en nous unissant tous les jours à d'imbecilles vieillards: Nation de tout temps réprochée dans toute l'étendue de l'Empire amoureux.

- et à la fin de la pièce Isabelle gagne sa cause. Critique des vieillards également dans le Divorce de Regnard (1688); le "Dieu de l'Himen" décide qu'Isabelle "demeurera séparée de corps et de biens d'avec son mary", qui se nomme Sotinet et qui a soixante-dix ans. Dans Colombine femme vengée de Noland de Fatouville (1689), la "leçon" semble être résumée dans une réplique de Colombine, qui, lorsqu'elle surprend son mari aux genoux de sa "Maistresse", demande un bâton pour le punir:

Diantre! Messieurs les Maris, comme vous y allez! Oh, il est bon de vous apprendre à vivre. La plupart des femmes ne sont malheureuses que faute de resolution. Si on en corrigeoit comme cela quelques-uns dans les commencemens, les autres ne s'émanciperoient pas si volontiers. (II, 9).

Plus importante est une comédie de Regnard intitulée les Filles errantes (1690). Dans la "Scene d'Isabelle et de Colombine. Sur les moeurs des François, et sur leur manière de faire l'amour",



on énonce le principe que puisque les hommes sont infidèles, la seule solution pour une femme, c'est d'être infidèle elle aussi. Isabelle se plaint de la conduite de Cinthio, qui l'a délaissée après lui avoir fait une promesse de mariage.

Colombine lui dit:

Les hommes! c'est bien la plus maudite engeance. Je ne sçais qu'un secret pour n'en être point trompée, c'est de les tromper les premiers.

Elle ajoute que même si on n'est pas "née scelerate",

... il la faut devenir; on ne fait rien en amour autrement, et la vertu la plus nécessaire à une femme dans le siècle où nous sommes, c'est un peu d'inconstance, assaisonnée quelquefois de perfidie.

De même, dans Arlequin défenseur du beau Sexe de Biancolelli (1694),

le jeune amoureux Octave attribue la mauvaise conduite des femmes à celle de leurs maris:

... Mille femmes décriées auroient eu une conduite plus régulière, si leurs maris avoient été moins débauchés.

Ensuite, il cite des exemples; le mari d'Aminthe, qui a volé les bijoux de sa femme pour les donner à la femme de chambre, le mari de Celise, qui a une maîtresse en ville, le mari d'Orphise, "qui se ruine pour des Grisettes qui se moquent de luy". Et il conclut:

... Tout le reste est de même. Les Femmes ont l'âme bonne, et quand elles manquent c'est toujours la faute des Maris. (II, 5).

A la fin de la pièce, dans le "Plaidoyé d'Arlequin, pour la défense des Femmes", Arlequin développe le même thème. Reproche-t-on aux femmes leur coquetterie, leurs minauderies, leurs

"ajustements"? Arlequin répond que les femmes ne cherchent à plaire que parce que les hommes l'exigent. Se plaint-on de ce "que les femmes s'amuse à mille bagatelles; qu'elles se font une occupation d'entretenir leurs chiens, de faire repeter des sottises à leurs Perroquets, d'apprendre des malices à leurs Singes"? Arlequin répond "qu'il y a plus de cent Maris à Paris, qui ne soutiennent pas mieux une conversation que des Perroquets", et critique les maris qui ne voient jamais leur femme. Un autre grief est "la magnificence de leurs ameublemens", et "la dépense qu'elles font en Bijoux, en Porcelaines, en Pagodes". Là encore, Arlequin rejette le blâme sur les maris:

... Elles remuent au moins ces Pagodes, et font un signe de consentement: au lieu que la plupart des époux, toujours inflexibles, toujours rebarbatifs, se font une loi de ne consentir jamais.

Finalement, dit Arlequin, on se plaint de ce que les femmes "sont exactes à payer les pensions à leurs Amans, qu'elles n'épargnent rien pour faire leurs équipages"; mais il riposte que si les hommes étaient plus riches ils n'auraient pas besoin d'avoir recours aux femmes. Il va sans dire que la "Sentence" qui termine la pièce condamne les hommes et justifie les femmes. Dans la These des Dames de Biancolelli également (1695), c'est Colombine qui plaide la cause des femmes. Elle insiste assez longuement sur l'infidélité des hommes, et affirme que toute jeune fille qui se pique de fidélité risque d'être malheureuse. Voici sa conclusion:

Ah! puis que l'infidélité est si commune parmi les hommes, concluons donc Messieurs, sous le bon plaisir de la Rhetorique, que ce n'est point à la femme à reformer un usage dont elle tire tant de profit. (II, 5).

A la fin de la pièce, Colombine croit avoir triomphé des critiques de la femme, et c'est sans doute Boileau qu'elle vise quand elle dit:

Belles, pour vous enfin j'ay gagné la victoire;  
Et les Satyres désormais,  
Qui si cruellement attaquoient votre gloire,  
Seront dans l'oubly pour jamais.

Et elle répète que l'inconstance des hommes justifie celle des femmes; s'adressant aux femmes, elle recommande l'infidélité:

... Pour soutenir vos interests:  
Soyez inconstantes, legeres,  
La constance et la foy sont de vaines chimeres ... (III, 5).

La lutte des sexes revêt une forme légèrement différente dans les Souhaits de Delosme de Montchenay (1693). Isabelle se plaint de ce que les hommes ont éloigné les femmes "des sciences, du gouvernement, et des emplois", mais Colombine lui demande:

... si les hommes nous ont fait tort en s'appropriant les emplois, ces mêmes emplois ne nous offrent-ils pas tous les jours des endroits pour nous vanger ...

- et lui fait remarquer que lorsque le Conseiller s'occupe de ses affaires à lui, sa femme s'occupe de ses affaires à elle. Isabelle proteste ensuite contre "ce joug importun de la pudeur", mais Colombine répond que la pudeur n'est guère qu'un "manège", une feinte dont se servent les femmes pour avoir "le plaisir de tout sans en avoir jamais la honte"; de plus, ajoute-t-elle, la réputation compte plus que l'honneur, car "la reputation de

l'honneur est souvent plus courue que l'honneur mesme". Isabelle s'en prend également à ceux qui affirment que les femmes ont tendance à se laisser entraîner par l'instinct, et Colombine répond:

Vraiment, je les trouve jolis de nous reprocher certaines affaires où ils ont toujours leur moitié aussi bien que nous!

Si les femmes ont leurs "petites folies", continue Colombine, ce sont des folies qu'elles font "à huy clos", alors que les hommes n'hésitent pas à se montrer fous en public. Et Colombine conclut:

Mais, je dis que tout compté et tout rabatu, il est des hommes à peu près comme des Medecins. On connoist leur foible, on les turlupine dans l'occasion; et au bout du compte on ne scauroit se passer d'eux.  
(Scene contre les hommes).

Un autre aspect du Théâtre-Italien qui semble à première vue constituer une critique des moeurs est l'attitude de certains jeunes amoureux envers l'amour. Un certain nombre d'amoureux, loin d'être "à la mode", ressemblent beaucoup aux jeunes amoureux de Molière, et il serait possible d'arguer que leur présence ne cadre pas avec la tendance à justifier certains aspects de l'amour à la mode que nous avons vue dans le Théâtre-Italien. Mais si on étudie de près la situation dans laquelle ils se trouvent, on se rend compte que les auteurs ne paraissent pas avoir l'intention de les présenter comme des amoureux modèles. Dans le Divorce de Regnard par exemple (1688), Isabelle refuse de mettre du rouge, quoique "la plupart des femmes

d'aujourd'hui" s'en servent; elle affirme qu'elle est différente:

... Pour moy, je ne suis point de ce nombre-là;  
j'aime mieux qu'on me trouve moins jolie, et estre un  
peu plus vraye.

Mais Colombine se moque de ce qu'elle appelle "un plaisant  
scrupule", et demande:

... La beauté que l'on achete n'est-elle pas à soy?  
Qu'importe que vos jouës portent les couleurs d'un  
Marchand ou les vôtres, pourveu que cela vous fasse  
honneur? (I, 5).

Dans Ulysse et Circé par L.A.D.S.M. (1691), Circé ne veut pas  
avoir recours à l'art pour se faire aimer d'Ulysse, mais  
Colombine lui conseille de faire des cadeaux au prince;  
c'est "une magie bien naturelle, dont la plupart des femmes  
se servent presentement" (I, 3). Comme son homonyme dans  
le Divorce, Colombine semble être là pour enseigner la "morale  
à la mode" à sa maîtresse. Dans Arlequin Défenseur du beau  
Sexe de Biancolelli (1694), c'est un valet qui fait la leçon  
à son maître; Arlequin prévient Octave que les dames de Paris  
"aiment les airs débraillez et la parure negligée" et ajoute  
que "tout l'art d'aimer" équivaut "à l'art de donner" (I, 7).  
Ainsi, quoique certains amoureux ne soient pas à la mode, le  
"ton" du Théâtre-Italien n'est guère différent de celui du  
Théâtre-Français de l'époque.

Dans l'histoire de la comédie, la période autour de 1700  
est dans une certaine mesure une période d'expérimentation:  
Baron retourne aux sources latines, et ses adaptations de

Térence préfigurent la comédie sérieuse; Brueys s'avise d'adapter une farce médiévale. Une tendance semblable se manifeste dans l'oeuvre de Lesage. Mais ce n'est pas vers la comédie latine ou la farce médiévale que Lesage tourne ses yeux; c'est vers la comédie espagnole, et entre 1700 et 1708 il adapte un certain nombre de comédies espagnoles à la scène française, notamment des comédies de Lope de Véga et de Francisco de Roxas. Ce sont des comédies héroïques, ainsi que l'attestent les titres: le Traître puni (1700), le Point d'honneur (1702), Don César Ursin (1707), Don Félix de Mendocce (non représentée) ... Les thèmes principaux sont la gloire, l'honneur, la bienséance, le devoir filial, la générosité. La jalousie également joue un grand rôle, et Lesage aurait pu profiter de l'occasion pour se moquer des maris qui malgré le "préjugé à la mode" étaient jaloux de leurs femmes, ou bien pour critiquer l'attitude de ses contemporains envers la jalousie, mais il n'en est rien; Lesage ne s'intéresse guère aux problèmes sociaux. <sup>D)</sup> Des allusions à la société, on n'en trouve que de loin en loin; voici par exemple une réflexion faite par le valet Mogicon dans le Traître puni:

Si j'en étois crû, on n'épouserait que des laides.  
Une belle femme paye toutes les complaisances de son mari de brusqueries et d'inégalités; au lieu qu'une laide reçoit comme des grâces toutes les caresses qu'il lui fait ... (III, 6).

Beaucoup plus importantes du point de vue de la peinture des moeurs aussi bien que du point de vue de l'histoire de la

comédie en général sont deux pièces de Lesage intitulées respectivement Crispin rival de son maistre (1707) et Turcaret (1709). A première vue, Crispin rival de son maistre ne semble être qu'une comédie assez conventionnelle, basée sur la vieille histoire de deux amoureux contrecarrés dans leurs amours, à la différence près que c'est le valet cette fois et non le père qui s'oppose au bonheur des jeunes. Mais plusieurs allusions nous font voir que le cadre où se déroule la pièce est censé être la société à la mode. De toute façon, il est clair que Valère, le jeune amoureux, et Damis, le "personnage invisible" de la pièce, sont tous les deux des jeunes hommes à la mode, car le valet de Damis décrit son maître ainsi :

... c'est un aimable garçon, il aime le jeu, le vin,  
les femmes; c'est un homme universel ... (Sc. 3).

Nous nous trouvons en pleine famille bourgeoise; Monsieur Oronte est un "bourgeois de Paris", et sa femme tient un salon de jeu chez elle. C'est là que sa fille Angélique a rencontré Valère. Ce fait ressort d'un dialogue entre Madame Oronte et la suivante Lisette; la soubrette révèle que sa maîtresse est amoureuse, et quand Madame Oronte demande l'identité du "cavalier qui a su lui plaire", Lisette répond :

C'est ce jeune Gentilhomme qui vient jouer chez vous  
depuis quelques jours. (Sc. 5).

Comme toujours, ce sont les amoureux qui gagnent la sympathie des spectateurs, et par conséquent il semble bien que Lesage ait voulu se mettre du côté des "jolis hommes".



Dans Turcaret (1709), la peinture des moeurs occupe plus de place. D'abord il y a le personnage du financier lui-même, niais en amour mais habile et sans scrupule dans les affaires; malgré cette habileté c'est un personnage antipathique et assez ridicule, car, ainsi que le dit Lesage lui-même dans son prologue, "le public aime à rire aux dépens de ceux qui le font pleurer". Quoique d'une origine humble - il a une soeur qui est revendeuse à la toilette - Monsieur Turcaret veut passer pour un homme à la mode; il se pique d'être connaisseur en musique, par exemple, car il est "abonné à l'Opera", et il est de l'avis qu'"une belle voix soutenuë d'une trompette, cela jette dans une douce rêverie" (IV, 5). De plus, comme les gens à la mode, Monsieur Turcaret s'adonne aux intrigues amoureuses; sa soeur affirme que:

... il a toujours quelque Demoiselle qui le plume, qui l'attrape; et il s' imagine les attraper lui, parce qu'il leur promet de les épouser; n'est-ce pas là un grand sot? (IV, 10).

Et nous apprenons également que depuis dix ans Monsieur Turcaret

... est séparé de sa femme, à qui il fait tenir une pension à Valogne, afin de l'empêcher de venir à Paris. (IV, 10).

De son côté, Madame Turcaret est aussi ambitieuse que son mari; elle se fait passer pour une Comtesse, elle a fait de Valognes "un petit Paris", car elle y tient un salon qui est "une école de politesse et de galanterie pour les jeunes gens", où l'on lit "des ouvrages d'esprit", où l'on donne des soupers et des bals ... (V, 6). Comme son mari, Madame Turcaret est un personnage ridicule.

Mais tout en ridiculisant ceux qui singent les manières du beau monde, Lesage se garde de justifier le beau monde lui-même. La baronne, qui "plume" Monsieur Turcaret, et le Chevalier qui "plume" la baronne, sont des personnages sinon ridicules, du moins peu sympathiques. Il semble que Lesage ait construit sa comédie ainsi à dessein; dans le dialogue entre Don Cléofas et Asmodée qui termine la pièce, Asmodée dit:

... (la pièce) seroit parfaite, si l'Auteur avoit su engager à aimer les personnages: mais il n'a pas eu assez d'esprit pour cela. Il s'est avisé, mal à propos, de rendre le vice haïssable. Personne n'aime la Baronne, le Chevalier, ni Turcaret; ce n'est pas le moyen de faire réussir une Comédie.

Il est clair que par "vice" Lesage entend les mœurs des "jolis hommes" aussi bien que les mœurs des bourgeois qui les imitent, et c'est là une nouveauté; car Regnard, Dufresny et surtout Dancourt défendent ceux qui suivent la mode. Dans un sens profond, Turcaret est une comédie hautement morale.

Par conséquent, l'année 1709 est une date importante dans l'histoire de la comédie; l'attitude envers la vie à la mode commence à changer. Il s'agit maintenant de critiquer les gens à la mode, de les attaquer ouvertement. Maurice Bardon a raison d'insister sur l'originalité de Lesage, qui, dit-il, "a apporté, avec Turcaret, sur la scène française une sorte de réalisme amer, de réalisme cruel. Ni Molière, ni Dufresny, ni Regnard ne lui donnaient l'exemple ou le modèle de cet acharnement dans la satire. Turcaret, en ce sens, fait date chez nous ..."<sup>1</sup>.

---

1. Voir la préface au Théâtre de Lesage, éd. Garnier Frères, Paris s.d.

Turcaret est un cas-limite; bien que certains aspects de la pièce fassent penser au théâtre de Dancourt ou de Dufresny, l'on distingue une différence de ton, une différence d'intention de la part de l'auteur.

Ce que Lesage accomplit par une satire amère et sombre, Campistron l'effectue la même année en moralisant. Dans le Jaloux désabusé (1709), l'auteur s'en prend à ceux qui ridiculisent la jalousie. La nouvelle orientation de la comédie est manifeste lorsque nous comparons la pièce de Campistron avec une autre comédie qui traite le même thème, le Jaloux Honteux de Dufresny (1708). Chez Dufresny, le jaloux est présenté comme un ridicule, qui se corrige de son défaut à la fin de la pièce. Chez Campistron au contraire, ce n'est pas la jalousie qu'on critique mais le "préjugé à la mode", malgré le fait qu'à la fin le jaloux est obligé de reconnaître le pouvoir de ce préjugé en se retirant à la campagne. Alors que Dufresny envisage la jalousie comme un défaut de tempérament, Campistron semble estimer qu'elle est une conséquence directe des exigences de la vie sociale. Dorante est un jeune homme de robe, un magistrat qui cherche à mener une vie à la mode:

Cherchant les Courtisans et les gens du bel air,  
Imitant leur exemple, et les traitant de pair ...

Suivant cet exemple, Dorante s'est marié avec une jeune fille qu'il n'aimait pas; lui-même explique pourquoi:

Quel est l'homme, disois-je, en faisant l'agréable,  
Qui garde pour sa femme un amour véritable?  
C'est aux petites gens à nourrir de tels feux ... (II, 2).

Mais sa femme est jeune et belle, et après le mariage Dorante  
s'est épris d'elle. Maintenant il s'en prend à l'usage qui veut  
qu'il reçoive ses amis chez lui:

... Pourquoi faut-il aussi qu'un ridicule usage  
Souffre des Etrangers au milieu d'un ménage?  
Sages Italiens que vous avez raison!  
Vingt faineans sans cesse assiegent ma maison;  
Ils content devant moy des douceurs à Celie ... (II, 2).

Les termes de la diatribe que lance Dorante contre le "préjugé  
à la mode" sont très forts; il parle des "vaines pensées"  
et de l'"imprudent langage" des gens "du haut étage",

... De qui les sentimens ou faux ou trop outrez  
De la droite raison sont toujours égarez ...

C'est toute une façon de vivre que Campistron critique ici.

Au cours des années qui suivent 1709 la comédie réagit  
de plus en plus contre la vie à la mode. En 1710 paraît la  
première pièce de Destouches, qui est de l'avis que "la Comédie,  
qui n'est faite que pour instruire, peut parfaitement bien  
trouver le secret de plaire, sans rien dire qui puisse trop  
alarmer les oreilles chastes ... " (Prologue au Curieux  
Impertinent). On commence à s'intéresser au problème de l'amour  
vrai, non seulement dans son contexte social, comme chez  
Destouches, mais dans ses implications pour le couple. Dès  
1711, Alain, dans l'Epreuve réciproque, dépeint l'éveil de

l'amour, et quelques années plus tard, Marivaux présente sa première grande comédie, Arlequin pèli par l'amour. Il est évident que le ton a complètement changé.

Ainsi, l'on peut retracer les différentes étapes du développement de la comédie après la mort de Molière. Après une période de transition (1673-1685), au cours de laquelle les auteurs s'intéressent de plus en plus à la peinture des mœurs, la comédie trouve, à partir de 1685 environ, une unité frappante. Entre 1685 et 1709, les comédies - qu'il s'agisse de comédies de caractère, de comédies de mœurs, ou de comédies d'intrigue - reflètent, à quelques rares exceptions près, le triomphe de la vie à la mode; tous les grands auteurs, Baron, Regnard, Dufresny, Dancourt, donnent raison aux "jolis hommes", en faisant contraster leur vie avec les idées anciennes, avec les attitudes des bourgeois ou des paysans, des provinciaux ou des philosophes, avec la tendance vers la sensiblerie qui commence à se manifester vers le début du XVIIIe siècle. Après 1709, la comédie, en s'occupant de l'amour dans ses rapports avec la société et avec l'individu, s'engage dans la voie qui la mènera à la comédie larmoyante et au drame.

## CHAPITRE TROISIEME

La liberté et le mariage.

Nous avons vu que dans le théâtre de Molière les thèmes de l'amour, du bonheur et de la liberté sont étroitement liés entre eux. Ce même phénomène se manifeste dans le théâtre comique entre 1685 et 1709. Mais bien que le complexe amour-bonheur-liberté reste toujours, les thèmes eux-mêmes se développent et s'amplifient, commencent à prendre un sens différent. Tout en héritant de Molière certaines situations, certaines attitudes, certains cadres, le théâtre comique de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup> commence à évoluer dans une direction nouvelle.

Comme nous l'avons déjà remarqué, l'aspect le plus banal de la recherche de la liberté qui caractérise les jeunes amoureux de Molière est sans doute le conflit qui les oppose à leurs parents et à leurs tuteurs. L'un des droits que réclament ces amoureux est celui de choisir librement leur partenaire dans le mariage. Pour être heureux, il leur faut ce que l'on pourrait appeler la liberté du coeur. Or, dans le théâtre des successeurs de Molière, bon nombre d'amoureux exigent une liberté du même genre. Mais certains aspects de la situation changent d'une façon significative et importante. Tout d'abord, il est clair que les amoureux de la période que nous étudions sont beaucoup plus hardis, beaucoup moins scrupuleux, que les



amoureux de Molière. Le théâtre de Dancourt en particulier abonde en exemples d'amoureux qui, lorsque leurs desseins sont contrecarrés par leurs parents, s'engagent dans des démarches fort osées et parfois même scabreuses. On a recours beaucoup plus volontiers à l'enlèvement, par exemple, afin de venir à bout de la résistance paternelle. Dans l'Opéra de Village (1692), il est question d'un enlèvement dès le début de la pièce. La Flèche, le valet d'un Colonel qui est venu enlever une villageoise, est explicite:

... toute la question est d'emmener la petite fille: mais pour le faire avec moins de risque, il faut jeter sur nos Rivaux les soupçons de l'enlèvement. (Sc. 4).

Quant à Louison, la villageoise, elle sait bien que le Colonel veut l'enlever, mais cela ne l'empêche pas d'aller lui parler,

... car je n'irois moy que pour luy parler, & s'il me faisoit quelque violence, on n'est pas responsable de cela ... (Sc. 8).

Dans les Trois Cousines (1700), le paysan Blaise veut emmener son amoureuse en "Pelerinage", dessein qu'il justifie en disant que les enlèvements "ne sont que des voyages" et que c'est là un moyen infaillible de vaincre la résistance des parents (III, 3). Même dans les comédies où il ne s'agit pas d'un enlèvement, les amoureux sont souvent plus émancipés que les "jeunes premiers" de Molière. Dans la Parisienne (1691), Angélique a la réputation d'être naïve et innocente; elle n'a que seize ans et elle vient de sortir du couvent. Cela ne l'empêche pas de recevoir quatre amoureux à la fois et d'en tromper trois avec une habileté

admirable. Elle est amoureuse d'Eraste, mais celui-ci est absent depuis longtemps, ce qui la pousse à se rabattre sur les autres:

... il me semble, pour moi, que dans l'incertitude,  
il est toujours bon de ne pas manquer faute de précaution. (Sc.10)

Quant à la Mariane des Vendanges de Suresne (1695), son amoureux l'attend chaque soir dans la "petite ruelle, au bout du jardin", et Mariane "grimpe comme une chatte, tout le long du treillis de la palissade" pour le rejoindre; ensuite, ils passent la nuit à se dire "de jolies choses" (Sc. 1). Quelquefois les amoureux font preuve d'un certain cynisme à l'égard de l'autorité paternelle et des conventions sociales. Dans la Foire de Besons (1695), Mariane affirme qu'elle n'a pas de scrupules quand il s'agit de tromper son père, car "qui ne trompe-t'on pas pour estre mariée?" (Sc. 13). Un exemple encore plus frappant est fourni par une réplique de Claudine dans les Vendanges (1694). Elle est amoureuse d'Eraste, un officier, mais le jeune homme est "au désespoir", car l'oncle de Claudine l'a promise à un "Collecteur". Claudine l'encourage:

Qu'est-ce que cela fait, je ne suis pas livrée, vous n'avez qu'à me prendre avant luy, cela finira la dispute. (Sc. 7).

La même tendance se manifeste également chez d'autres auteurs. Dans la Coquette et la fausse prude (1686), Baron présente un personnage qui semble préfigurer la Mariane des Vendanges de Suresne; il s'agit de Lucille, qui est amoureuse d'un Comte. Ses parents lui ont défendu de voir le jeune homme,

mais elle a pris l'habitude de lui donner rendez-vous la nuit chez une "Demoiselle" qui est au service de sa mère; là, on "cause" toute la nuit (II, 5). A la fin de la période que nous étudions, en 1709, Legrand donne la Foire Saint Laurent, dont un des personnages, nommé Thérane, a décidé d'enlever la jeune fille qu'il aime. Il se félicite de la réussite de ses plans:

Oh! trop heureux Thérane, oh moment fortuné!  
Je vais ravir l'objet qui m'estoit destiné:  
Je m'embarrasse peu que le pere en murmure,  
Qu'il veuille proceder contre une telle injure,  
Sa fille est toute à moy, je ne luy vole rien,  
Je ne fais seulement que reprendre mon bien ... (Sc. 9).

Regnard lui aussi crée un certain nombre d'amoureux émancipés; on pense de suite à l'Agathe des Folies amoureuses (1704). Elle traite Albert sans façon et se déguise en musicien, puis en vieille, et finalement en soldat afin de le tromper. Il ne faut pas oublier non plus les démarches scabreuses dans lesquelles s'engagent Eraste et Crispin dans le Légataire Universel (1708) afin de tromper Géronte et de permettre à Eraste d'épouser Isabelle. Mais le personnage le plus émancipé du théâtre de Regnard est sans doute Lucile dans le Retour imprévu (1700).<sup>1</sup> Il est clair qu'elle vit de l'argent que lui donne son amoureux,

---

1. Pour une étude des femmes émancipées dans le théâtre de l'époque, voir aussi M.-A. Sharon d'Obremet, Les rôles des femmes dans la comédie française de Molière à Marivaux, Paris 1941, pp. 129 sqq.

car bien qu'elle n'ait pas "un sou de revenu" (Sc. 1), elle est dépensière et s'engage volontiers dans des "parties de plaisir" (Sc.5). Ainsi, on constate que dans le théâtre des successeurs de Molière, les amoureux, lorsqu'ils entrent en conflit avec l'autorité maternelle ou paternelle, ont tendance à se soucier de moins en moins de leurs parents, à exiger une liberté plus large et plus complète.

Mais le cadre de la liberté par rapport aux parents s'élargit dans une autre direction. L'un des aspects les plus curieux du théâtre de la fin du XVIIe siècle et du début du XVIIIe est le nombre d'enfants précoces qu'on présente sur la scène. On ne cherche pas seulement une liberté plus grande par rapport aux parents, mais on s'émancipe beaucoup plus jeune de la tutelle d'une mère ou d'un père. Les deux auteurs chez qui le thème de la précocité revient le plus fréquemment sont Baron et Dancourt. Dès 1685, Baron aborde la question dans les Enlèvements. Le Chevalier, l'un des personnages principaux de la pièce, ne peut guère être qu'un enfant; le domestique de son père lui dit:

... il y a deux ou trois ans ... vous auriez cherché le follet; mais à présent que vous commencez à estre grand, que vous avez la clef de vos chausses, vous vous moquez de tout.

Mais tout jeune qu'il soit, il s'éprend de Babet, la fille du fermier de son père, et n'hésite pas à l'enlever à la fin de la

pièce. Dans la Coquette et la fausse prude (1686), l'enfant précoce s'appelle le "Petit Chevalier". Il vient annoncer à sa soeur Lucille, qui est en tête-à-tête avec son amoureux, que leur mère est revenue, et on lui donne de l'argent et des "confitures" pour lui faire dire à la mère que Lucille est allée chez une tante. Après avoir reçu les cadeaux, le "Petit Chevalier" avoue qu'il a menti:

Allez, allez, je me moquois de vous, ma mere n'est point revenue; mais je me suis bien douté que ma soeur estoit icy avec Monsieur le Comte. (IV, 16).

Un autre "Petit Chevalier" fort éveillé figure dans l'Homme à bonne fortune (1686); celui-ci sert d'intermédiaire entre Moncade, l'homme à bonnes fortunes du titre, et l'une de ses "conquêtes" (III, 13).

Dans le théâtre de Dancourt, la précocité se manifeste en général chez les jeunes filles; une exception est le "Petit Dragon" de la Femme d'Intrigues (1692), qui est au courant des rapports de sa maîtresse avec "son petit mari", et qui sait bien également que l'amour de Lisette pour Picard n'est guère un amour platonique (IV, 6). Mais les jeunes filles précoces sont des personnages plus intéressants. Dans la Foire de Besons (1695) par exemple, c'est Chonchette qui est délurée et précoce. Le parrain de Chonchette, Monsieur Griffard, a une fille nommée Mariane; il ne permet pas à Mariane d'avoir des "Amants", et par conséquent elle le hait. Chonchette le hait également, car

elle a peur qu'il ne lui défende d'en avoir elle aussi:

... quand je seray plus grande, il ne voudra peut-estre pas que j'en aye moy, je le hais par avance ... (Sc. 10).

- et elle prend le parti de Mariane contre son père. A la scène suivante, on aborde directement le thème de la liberté. Mariane envie Madame Argante, la tante de Chonchette, parce qu'elle peut s'offrir des "Amants"; "on ne la contraint point".

Frosine, une intrigante qui discute la question de la liberté avec Mariane, demande:

Vous regardez donc la liberté comme un grand bonheur, Mademoiselle?

Et Mariane répond:

Je ne conçois rien de plus agréable, Madame.

Quant à Chonchette, elle partage les sentiments de Mariane:

J'aime à faire tout ce que je veux, je suis déjà comme elle. (Sc. 11).

Un autre personnage qui ressemble beaucoup à Chonchette est Mimi, dans Renaud et Armide (1697). Elle vient de sortir du couvent pour assister à la noce de sa soeur aînée, mais déjà elle fait tout ce qu'elle veut. Elle gouverne sa tante en lui disant qu'elle est "jeune, jolie, bien faite, spirituelle", et son père en le flattant et en lui disant "qu'il a raison de quereller" (Sc. 4). Elle est contente de ce que son père va marier sa soeur à un vieux "Robin", car quand le père verra les suites inévitables d'un tel mariage, il permettra peut-être à Mimi de choisir un mari à son gré. Mimi est aussi très éveillée et c'est elle qui la première se rend compte que

Clitandre, qui est l'amoureux de sa soeur, fait en même temps la cour à sa tante, Madame Jaquinet.

Ainsi, la liberté qu'exigent les personnages lorsqu'ils se trouvent en présence de l'opposition des parents s'élargit dans deux sens: les amoureux deviennent de moins en moins scrupuleux, et chez certains personnages, la tendance à s'affranchir de la tutelle paternelle se manifeste lorsqu'ils sont encore assez jeunes. Or, cette recherche d'une liberté plus grande amène inévitablement une situation où l'amour est de plus en plus réduit au niveau de l'instinct; l'amour revêt un caractère de plus en plus sexuel. Certes, l'amour sexuel n'est pas un phénomène nouveau dans la comédie; nous l'avons déjà vu dans le théâtre de Molière chez des personnages comme Arnolphe et Sganarelle. Chez Molière, l'amour sexuel caractérise en général les personnages qui méritent le nom de "souponnés ridicules", et nous trouvons le même phénomène dans le théâtre des successeurs de Molière; voici par exemple, dans le Bal de Regnard (1694), Monsieur de Sotencour, qui, comme le Sganarelle du Mariage forcé, goûte d'avance les plaisirs du mariage:

Trop heureuse maison! & vous, murs trop épais,  
Qui cachez à mes yeux le plus beau des objets,  
Qui dans vos noirs détours recelez Leonore,  
Faites de votre pis, cachez-la mieux encore:  
Mais bientôt malgré vous, je verrai ses appas,  
Cap-à-cap, sans reserve, & du haut jusqu'en bas ... (Sc. 6).



Mais ce qui est frappant dans le théâtre comique de la fin du XVIIe siècle, c'est que l'amour sexuel se manifeste non seulement chez les "soupirants ridicules", mais aussi chez les jeunes premiers, c'est-à-dire chez ceux qui doivent combattre l'obstination d'un père ou d'une mère. Les jeunes filles notamment sont beaucoup plus émancipées en ce qui concerne le désir physique. La plupart sont très jeunes quand l'amour les prend pour la première fois; elles n'ont en général que quinze ou seize ans, ce qui fait de l'amour un phénomène de l'adolescence. Dans les Fables d'Esope de Boursault (1690), Aminte vient consulter Esope parce que sa fille, âgée de quinze ans, s'est laissée enlever. Dans Démocrite de Regnard (1700), la jeune Criséis, qui s'éprend du roi Agélas, n'a que quinze ans (IV, 4). Dans le Double Veuvage de Dufresny (1702), Dorante est ravi de la beauté de Thérèse, son amoureuse:

Qu'elle a de charmes, Frosine, qu'elle a de charmes!

Et Frosine répond:

Ce sont les plus jolis petits charmes, ils n'ont que quinze ans ces charmes-là: il luy en vient de nouveaux tous les jours, & vous épouserez bien-tôt tout cela. (I, 1).

- ce qui revient à dire que l'amour est étroitement lié avec la puberté. Une autre amoureuse de quinze ans est Agathe dans les Folies amoureuses de Regnard (1704); Lisette fait des reproches à Albert parce qu'il est amoureux "d'un objet de

quinze ans" (I, 3). Dancourt<sup>1</sup> semble préférer l'âge de seize ans pour ses héroïnes; ses Angélique ont généralement cet âge, celle de la Parisienne (1691) (Sc. 7), celle des Curieux de Compiègne (1698) (Sc. 13), celle de Colin-Maillard (1701) (Sc. 5). Or, c'est justement cet âge de quinze ou seize ans qui est considéré comme étant l'âge dangereux pour les jeunes filles, l'âge où l'amour l'emporte le plus facilement sur la raison. Le théâtre de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, et en particulier le théâtre de Dancourt, présente bon nombre d'exemples de jeunes filles que l'adolescence laisse rêveuses et insatisfaites. Dans les Bourgeoises à la mode par exemple (1692), Lisette commente la conduite de Marianne, sa jeune maîtresse, dans les termes suivants:

Hé, que ne font point de jeunes filles, pour être mariées. Oh pour moi je croi, Dieu me pardonne, qu'il y a un âge où elles ne pensent qu'à cela, & il entre du mariage dans tous leurs songes. (V, 2).

En effet, il semble bien que Marianne "ne pense qu'à cela", car elle dit à Lisette:

- 
1. Certaines amoureuses de l'époque sont plus âgées: dans le Chevalier Joueur de Dufresny (1697), Angélique est majeure, c'est-à-dire qu'elle a au moins vingt-cinq ans (I, 2); dans le Capricieux de J.-B. Rousseau (1701), Hortense a environ vingt ans (I, 1); et Euphémie dans la Matrone d'Ephèse de La Motte (1702) est âgée de vingt ans également (Sc. 1) - mais elle est veuve, ce qui signifie qu'elle s'est mariée plus jeune. Dans le Légataire Universel de Regnard (1708), Isabelle a vingt-cinq ans (I, 7). En revanche, les âges des amoureux varient énormément; Eraste dans Colin-Maillard de Dancourt (1701) a seize ans, alors que le Chevalier dans les Menechmes de Regnard (1705) doit en avoir à peu près trente-cinq, puisqu'il est parti pour l'armée à l'âge de quinze ans (I, 2) et que "près de vingt ans" se sont écoulés depuis cette époque (II, 2).

... Est-il agreable à mon âge de vivre éternellement dans la solitude; je n'ai pour toute compagnie que des Maîtres qui ne m'apprennent que des choses inutiles, la Musique, la Fable, l'Histoire, la Geographie, cela n'est-il pas bien divertissant.

Et un peu plus loin, elle ajoute:

Oh je ne suis plus une petite fille, & quoique je ne voye pas le monde, quand je suis seule je rêve à bien des choses! ... (II, 7).

La Lisette de la Parisienne (1691) trouve tout à fait normal que l'amour s'éveille dans le coeur d'une jeune fille de seize ans. A un moment donnée, voyant que sa maîtresse Angélique est chagrine, Lisette lui demande ce qu'elle pense. Angélique répond évasivement:

Je ne pense rien.

Mais elle n'arrive pas à donner le change à Lisette, qui dit:

Ce sont des contes, à votre âge il n'y a point de filles qui ne pense (sic) quelque chose.

Ensuite, la suivante encourage sa maîtresse à lui révéler ses sentiments:

Allons, ne craignez point de m'ouvrir votre coeur, j'aime mieux vous interroger. Vous aimez quelqu'un apparemment, & ce seroit une chose honteuse que vous n'aimassiez personne à votre âge. Je me moquerois de vous la premiere si vous ne sçaviez pas ce que c'est que l'amour.

Le même point de vue s'exprime également dans l'Opéra de Village (1692). Martine vient annoncer à Louison qu'elles vont être mariées toutes les deux, mais Louison n'est pas contente:

Il y a bien là dequoy se réjouir, vrayment.

Martine cependant répond:

Assurément il y a dequoy se réjouir, que peut-on souhaiter de mieux à notre âge? (Sc. 8).

Cette situation, où les amoureux recherchent une liberté plus grande et où ils attachent plus d'importance au désir physique, amène les pères eux-mêmes à reconnaître qu'il n'est plus possible d'exercer leur autorité sur une fille lorsqu'elle atteint l'âge de quinze ou de seize ans. Il importe de marier les filles sans plus attendre; autrement elles risquent de se marier d'elles-mêmes. C'est là une opinion souvent avancée par les personnages du théâtre de l'époque. Dans les Fables d'Esope de Boursault (1690), l'un des personnages qui viennent consulter Esope est Aminte, une mère fort ridicule. Elle raconte que sa fille a été enlevée à l'âge de quinze ans:

Elle étoit à quinze ans l'objet de mille vœux.  
Que c'est pour une Fille un âge dangereux!

Esope reproche à Aminte de ne pas avoir marié sa fille, car si celle-ci avait eu un époux,

Ses desirs satisfaits n'auroient eu rien à faire ... (III, 5).

- vers qui nous en dit long sur la nature de l'amour chez les amoureuses de quinze ans. Dans les Chinois de Regnard et Dufresny, pièce jouée au Théâtre-Italien en 1692, Pierrot reprend le même thème en employant des termes un peu plus pittoresques; il dit à son maître Requillard:

... Il ne faut pas garder une fille passée quinze ans;  
il y a trop de déchet, & cette monnoye-là est  
diantrement sujette au decry. (I, 1).

Mais encore une fois, c'est surtout chez Dancourt que l'on reconnaît que l'âge de quinze ou de seize ans "est pour une Fille un âge dangereux". Dans les Vendanges de Suresne (1695) par exemple, Thibaut le jardinier conseille à son maître de marier sa fille au plus vite, car

... elle est en âge d'être mariée; & quand une poire est mûre, si on ne la cueille, elle tombe d'elle-même, comme vous savez. (Sc. 1).

Dans Colin-Maillard (1701), Madame Brillard pense que son frère Monsieur Robinot est "fou" parce qu'il fait la cour à sa pupille Angélique en lui donnant des régals de musique:

... Hom le vieux fou qui pense amuser une fille de seize ans avec des Menestriers de Village, & des jeux d'enfant. Ce n'est ny l'esprit, ny les oreilles, c'est le coeur qu'il faut amuser à cet âge-là. (Sc. 4).

Dans les Trois Cousines (1700), Blaise est de l'avis que la conduite de la meunière risque d'avoir des suites malheureuses:

... Il y a comme ç'a queuquefois des parens bourus, des brutaux, qui ne veulent pas bailler leurs filles en mariages (sic), & les filles par fois s'y baillent d'elles-mêmes ... (I, 6).

Et à la première scène du Galant Jardinier (1704), Monsieur et Madame Dubuisson discutent leur fille, que Monsieur Dubuisson veut marier, bien qu'il n'y ait que "quinze jours" qu'elle est sortie du couvent. Il justifie sa décision en disant:

Quand on a des filles d'un certain âge, d'un certain esprit, d'une certaine tournure, on ne peut trop se hâter de les marier ... (Sc. 1).

Ainsi, tout comme les amoureux de Molière, les "jeunes premiers" du théâtre de la fin du XVIIe siècle et du début du

XVIII<sup>e</sup> cherchent à s'affranchir de l'autorité de leurs parents, exigent comme une condition de leur bonheur le droit de choisir un époux ou une épouse à leur gré. Mais comme nous venons de le voir, certains aspects de la situation ont changé: l'émancipation devient plus complète et se manifeste plus tôt, et en même temps l'amour tend de plus en plus vers le désir physique. L'attitude de certains parents et leurs remarques un peu cyniques à propos de "l'âge dangereux" attestent le degré d'émancipation qu'ont atteint les amoureux et plus spécialement les amoureuses.

Mais c'est surtout d'une autre sorte de liberté que se préoccupent les amoureux du théâtre de la période que nous étudions. Nous avons vu<sup>1</sup> que certains personnages de Molière cherchent à s'émanciper de leurs maris lorsque ceux-ci sont ridicules et égoïstes, à s'offrir les plaisirs de la vie sociale comme s'ils voulaient se dédommager de la stérilité de leur vie affective. Or, c'est cet aspect du problème de la liberté qui passe au premier plan dans le théâtre des successeurs de Molière. Il n'est pas difficile de voir pourquoi. Après tout, les personnages qui se bornent à s'émanciper de leurs parents se contentent d'une liberté bien modeste; le mariage ne garantit que leur liberté à l'égard de leurs parents, et il se peut qu'en

---

1. Voir plus haut, pp. 56 sqq.



se mariant ils tombent de Charybde en Scylla. La recherche de la liberté dans le mariage lui-même au contraire offre des possibilités bien plus intéressantes, surtout pour la femme, car la femme mariée possède sur la jeune fille d'incontestables avantages. Elle est beaucoup plus à même par exemple de participer aux plaisirs de la vie sociale sans que sa réputation en souffre; en tant que maîtresse de maison, elle peut recevoir chez elle, et les plaisirs des visites, des salons, du jeu, sont tous à sa portée. Une considération plus importante encore est l'argent: une femme mariée a beaucoup plus qu'une jeune fille la possibilité de disposer d'une bourse bien garnie, surtout si elle a la chance de tomber sur un mari riche, crédule et libéral. Il va sans dire que plus une femme possède d'argent, plus elle aura la possibilité de faire ce que bon lui semble. Certes, l'argent est important pour l'homme aussi bien que pour la femme, car le manque d'argent impose à la conduite de l'homme des contraintes gênantes. Mais l'homme possède déjà une certaine liberté sociale qui est refusée à la femme; par conséquent, pour une femme qui veut être maîtresse de sa vie et de sa conduite, la question de l'argent est encore plus capitale qu'elle ne l'est pour l'homme.

Il n'est donc pas étonnant de trouver que dans le théâtre comique de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup>, bon nombre de personnages recherchent la liberté dans le mariage.



En cela, ils reflètent fidèlement les mœurs de l'époque, du moins si nous en croyons des personnages comme Pierrot dans la Fille de bon sens de Palaprat (Théâtre-Italien, 1692), qui demande:

Une fille se marie-t-elle aujourd'hui, que pour avoir ses coudées franches? (I, 2).

- ou comme Eliante dans la Prude du Temps de Brueys (1693).

Eliante est un personnage un peu ridicule, la prude du titre, et elle lance une diatribe violente contre les mœurs de ses contemporains:

... Je frémis quand je vois le dangereux usage  
Qu'aujourd'hui dans le monde on fait du mariage;  
Il semble que ce rang ne soit plus souhaité  
Que pour être un prétexte à toute liberté:  
L'indépendance suit la qualité de femme,  
On plaisante Monsieur, s'il veut régler Madame ... (IV, 3).

Dans Madame Artus de Dancourt (1708), l'un des personnages recommande le mariage comme le meilleur moyen de se libérer d'une contrainte fâcheuse. Dorante et Celide souffrent de la tyrannie de Madame Artus, qui gouverne leur mère absolument. Dorante raconte à sa soeur que leur oncle pense qu'ils seraient tous les deux

... charmés d'un mariage  
Qui pourroit nous aider à sortir d'esclavage.  
Sans savoir quels partis on nous a destinez,  
Bons ou mauvais, n'importe: Allons, dit-il, prenez ... (II, 2).

Le mariage tend à devenir un moyen, et non une fin, comme il l'est chez les personnages qui ne se préoccupent que de s'affranchir du joug de l'autorité paternelle.

Comme nous venons de l'indiquer, l'un des aspects fondamentaux de la recherche de la liberté dans le mariage est la question de l'argent. Les personnages des comédies de l'époque affirment à maintes reprises que ce n'est plus l'amour que l'on cherche dans le mariage, mais l'argent. Dans Ulysse et Circé de L.A.D.S.M. par exemple (Théâtre-Italien 1691), Colombine menace d'épouser Pierrot pour ses diamants, et ajoute:

... c'est ainsi que les mariages se font presentement,  
on épouse les richesses bien plutôt que la personne. (I, 4).

Dans la Malade sans Maladie de Dufresny (1699), un valet qui s'appelle La Valée fait une déclaration d'amour à la suivante Lisette. Celle-ci trouve que

La declaration est brusque: vous proposés un mariage,  
comme une partie de plaisir.

La Valée répond:

Ceci se doit traiter comme alliance financiere, une  
regle d'arithmetique suffit pour assortir les coeurs. (II, 2).

Un peu plus loin, nous voyons deux amoureux au désespoir; ils n'ont pas de bien, et par conséquent ils ne pourront pas se marier. Valère cependant veut épouser Angélique malgré tout:

J'ai peu de bien, mais enfin quand on s'aime ...

Mais Lisette le rappelle à la raison:

J'ai vû des menages, où l'argent tient lieu d'amour;  
mais je n'en vois point où l'amour tienne lieu d'argent. (II, 9).

Dans le Double Veuvage de Dufresny également (1702), Gusmant et Frosine discutent l'Intendant et sa femme:

GUSMANT.

Tout bien considéré, je conclus que le mary & la femme excellent également dans l'hypocrisie conjugale.

FROSINE.

Ils s'embrassent à proportion des biens qu'ils espèrent l'un de l'autre.

GUSMANT.

Oùy, l'interest luy seul produit dans certaines familles plus d'embrassades fausses, que l'amour & l'amitié n'en produisent de sinceres dans tout Paris. (I, 10).

Cette conduite qu'ils attribuent aux gens de l'époque, les personnages de comédie ne tardent pas à l'imiter. Hommes et femmes également se servent de l'amour et du mariage pour s'enrichir. Mais il est assez frappant qu'en général ce sont les femmes qui tirent parti du mariage, alors que les hommes s'enrichissent plutôt au moyen de l'amour. La raison est assez claire: outre que la femme trouve son compte dans le mariage beaucoup plus que l'homme, une femme qui profiterait des libéralités d'un amoureux ou de plusieurs pour augmenter sa fortune ne pourrait guère éviter de paraître comme une prostituée, et il semble que les auteurs et le public aient été un peu délicats sur le chapitre de la prostitution<sup>1</sup>. Toujours est-il que plusieurs femmes n'hésitent pas à vivre de ce que leur apportent leurs amoureux. Parmi ce nombre, citons Cidalise, dans la Coquette et la fausse prude de Baron (1686); elle a deux

---

1. Sharon d'Obremer (op. cit. p. 180) et C. Dejob (Les Femmes dans la Comédie française et italienne au XVIIIe siècle, Paris 1899, pp. 8-9) constatent l'absence relative de personnages tout à fait vicieux dans le théâtre de l'époque.

soupirants, Monsieur Durcet et Monsieur Basset, et elle garde l'un parce qu'il lui est utile dans un procès, l'autre parce qu'il lui donne de l'argent. Elle va même jusqu'à avouer que sans Monsieur Basset, sa situation financière serait assez précaire:

... et sans luy, en verité, je ne sçais pas ce que je ferois, tout mon bien estant saisi, comme il est. (I, 4).

Situation pareille dans le Retour imprévu de Regnard (1700), dont nous avons déjà eu l'occasion de parler<sup>I</sup>. Dans Turcaret de Lesage (1709), ~~elle~~ la Baronne ~~est~~ vit des libéralités que lui fait sa dupe, Monsieur Turcaret. Sa suivante, Marine, lui fait des reproches:

Vous êtes veuve d'un Colonel étranger, qui a été tué en Flandres l'année passée. Vous aviez déjà mangé le petit dolaire qu'il vous avoit laissé en partant, et il ne vous restoit plus que vos meubles, que vous auriez été obligée de vendre, si la fortune propice ne vous eût fait faire la précieuse conquête de M. Turcaret le Traitant. (I, 1).

Mais ce ~~ne sont~~ <sup>ne sont</sup> pas les relations de la Baronne avec Turcaret qui ~~mettent~~ <sup>mettent</sup> Marine en colère; ce qui la fâche, c'est que la Baronne se sert de l'argent que lui donne le traitant pour entretenir un Chevalier impécunieux. Marine conseille à sa maîtresse de rompre avec le Chevalier et de saigner Turcaret à blanc:

#### MARINE.

... Envisagés dès à présent un établissement solide, profités des prodigalités de M. Turcaret en attendant qu'il vous épouse. S'il y manque, à la verité, on en parlera un ~~peu~~ dans le monde: mais vous aurez pour vous en dédommager

de bons effets, de l'argent comptant, des bijoux, de bons billets au porteur, des contrats de rente; et vous trouverez alors quelque Gentilhomme capricieux ou mal aisé, qui réhabilitera votre réputation par un bon mariage.

LA BARONNE.

Je cède à tes raisons, Marine, je veux me détacher du Chevalier, avec qui je sens bien que je me ruinerois à la fin.

MARINE.

Vous commencés à entendre raison. — C'est là le bon parti. Il faut s'attacher à M. Turcaret pour l'épouser ou pour le ruiner. Vous tirerez du moins des débris de sa fortune de quoi vous mettre en équipage, de quoi soutenir dans le monde une figure brillante; et quoi que l'on puisse dire, vous lasserez les caquets, vous fatiguerez la médisance, et l'on s'accoutumera insensiblement à vous confondre avec les femmes de qualité. (I, 1).

Ni la Baronne ni Marine <sup>n'ignorent</sup> ~~n'ignorent~~ le risque que court une femme qui reçoit de l'argent d'un homme qui n'est pas son mari.

Malgré ce risque, l'argent a un rôle important à jouer dans le domaine de l'amour, du moins si nous en croyons les personnages de comédie. Dans la société telle qu'ils la décrivent, les femmes tiennent à ce que leurs amoureux leur fassent des cadeaux, et on affirme à plusieurs reprises que l'argent est un moyen plus efficace de toucher le cœur d'une femme que tous les respects et les soupirs du monde. Les exemples sont multiples. Écoutons le valet Carlin dans le Distrain de Regnard (1697):

... Quand d'une cruelle on veut toucher le cœur,  
C'est un style éloquent qu'un billet au porteur,  
Qui vaut mieux qu'un discours rempli de fariboles ...

Et quelques vers plus loin, il continue:

Quand une Belle voit, comme par supplément,  
Quatre doigts de papier plié bien proprement,  
Hors du corps de la lettre, et qu'avant sa lecture,  
Car c'est toujours par là que l'on fait l'ouverture,  
On voit du coin de l'oeil sur ce petit papier:  
Monsieur, par la présente il vous plaira payer  
Deux mille écus comptant aussi-tôt lettre vue  
A Damoiselle en blanc, d'elle valeur reçue  
Et Dieu sçait la valeur. Un discours aussi rond  
Fait taire l'éloquence et l'art de Cicéron. (IV, 9).

Dans les Fées de Dancourt (1699), le premier acte se termine par un intermède dont une des strophes est la suivante:

Un tendre Amant quelquefois importune,  
Quand l'amour seul offre ses vœux,  
Il deviendrait bientôt heureux,  
S'il faisoit parler la Fortune ... (Premier Intermède).

Et dans un divertissement qui a lieu vers la fin de Colin-Maillard de Dancourt (1701), on exprime l'idée qu'il vaut mieux faire rire les femmes que soupirer et languir:

Ne nous parlez point d'un amant,  
Qui près de nous pleure et soupire,  
Pour mieux nous prouver son tourment;  
Mais celui qui nous fait rire,  
Qui mène au Bal, à l'Opéra;  
Le bon amant que celui-là. (Sc. 22).

L'importance de l'argent en amour, Dancourt l'exprime encore une fois dans l'Amour Charlatan (1710) lorsqu'il fait dire au dieu Jupiter:

... depuis que cet aveugle de Dieu Plutus a répandu dans l'univers un certain genre d'hommes qu'il favorise, et qui sont devenus les maîtres de toutes les richesses des autres, les femmes n'ont point d'égard au rang et à la dignité, l'éclat seul des trésors les éblouit, et j'aurois toutes les peines du monde, moi qui te parle, à trouver à l'heure qu'il est une petite Grisette de première main. (III, 1).



Le Théâtre-Italien a aussi son mot à dire. Dans le Bel-Esprit de L.A.P. (1694), Colombine lit des vers qui prouvent que "ce n'est que l'argent qui brille aux yeux des Belles" (I, 7), et un peu plus loin, lorsque Cinthio demande "Quelle est la Rhétorique la plus seure auprès des femmes?", Colombine répond:

C'est celle qui sçait mesler adroitement le son de l'or avec le son des paroles. (III, 3).

Et dans Arlequin Défenseur du beau Sexe de Biancolelli (1694), Arlequin exprime une opinion qui paraît un peu déplacée dans la bouche d'un défenseur du beau sexe quand il insiste sur l'importance de l'argent comptant:

... tout luy est soumis jusqu'à l'amour; et la beauté la plus relevée prête l'oreille aux sons harmonieux de la pecune, et se laisse entraîner vers la complaisance, par la persuasion de nôtre feal et unique amy l'argent comptant. (III, 4).

Mais c'est le mariage plutôt que l'amour qui donne à la femme l'occasion de s'enrichir. Dans les Fables d'Esope de Boursault (1690), Esope parle de l'influence néfaste qu'exercent les femmes qui s'occupent de l'argent sur la conduite de leurs maris. Pour "soutenir le faste" de leurs femmes, les maris sont obligés de s'engager dans des démarches un peu suspectes: un Procureur achète un carrosse pour sa femme au moyen d'"iniquitez atroces", un Libraire achète le sien en vendant des "livres défendus" dans l'arrière-boutique, et ainsi de suite (IV, 3). Quoi qu'il en soit, le théâtre de la fin du XVIIe siècle et du début du XVIIIe présente bon nombre de femmes qui se marient



pour s'enrichir ou qui ruinent leurs maris. Dans la Désolation des Joueuses de Dancourt (1687), on fait allusion à une Intendante qui est désolée par l'arrêt qui défend le lansquenet. Elle a ruiné son mari, ou presque, par les dépenses qu'elle fait; un autre joueur, Clitandre, parle d'elle dans les termes suivants:

Son Mary a ruiné le maistre dont il gouverne les affaires, mais je croy qu'il sera bien-tost ruiné luy-même par les dépenses de sa Femme. (Sc. 7).

A la scène suivante, l'Intendante elle-même fait son apparition; elle veut jouer coûte que coûte, car il faut qu'elle regagne l'argent qu'elle a perdu avant le retour de son mari (Sc. 8).

Dans la Femme d'Intrigues de Dancourt également (1692), la femme d'intrigues elle-même, Madame Thibaut, recherche un établissement solide. L'un de ses "grisons" nommé La Brie apprend qu'elle va se marier et dit:

Elle se marie! et contre qui?

En d'autres termes, le mariage pour Madame Thibaut n'est guère qu'une opération financière, et l'opinion de La Brie est appuyée par les faits. Madame Thibaut a jeté son dévolu sur un officier d'infanterie nommé Cléante, qui a 25,000 livres de rente. Elle lui fait croire qu'elle a 12,000 livres de rente et qu'elle attend une succession de 20,000 écus (I, 1). De son côté, Cléante, qui n'est qu'un valet déguisé, n'est pas plus riche que Madame Thibaut, et les deux "amoureux" font de leur mieux pour s'emparer de l'argent de l'autre. Un autre personnage qui se sert du mariage pour s'enrichir est Ardalise. Elle reçoit des

cadeaux de la part de ses "galants", et elle les apporte chez Madame Thibaut. Ensuite elle vient chez la femme d'intrigues avec son mari Orgon, et elle se sert de son empire sur lui pour lui faire acheter tous les objets qu'elle a reçus de ceux qui lui font la cour. Finalement, Ardalise et Madame Thibaut partagent l'argent qu'elles ont réussi à tirer du pauvre mari.

Dans les Bourgeoises à la mode (1692), l'argent joue un rôle capital. La bourgeoise Angélique<sup>se</sup> prépare à donner à jouer chez elle, mais elle n'a pas d'argent comptant, et elle ne sait plus "quel tour faire à mon mari pour en attraper" (I, 5). Elle a déjà feint d'avoir perdu un diamant que son mari lui a donné, et elle a l'intention de revendre ce diamant quand la colère de Monsieur Simon se sera dissipée. Et un peu plus loin, Lisette parle de "l'humeur de ma maîtresse, qui ne songe qu'à ruiner son mari" (I, 13). Angélique elle-même n'hésite pas à dire au Chevalier qu'elle cherche la ruine de Monsieur Simon:

... qu'on le ruine, Chevalier, pourvû que j'en profite, je n'y prendrai d'autre intérêt que celui de partager ses dépouilles. (II, 1).

Et lorsqu'Angélique apprend que son mari est amoureux de son amie Araminte, et que le mari d'Araminte est amoureux d'Angélique, les deux femmes s'entendent poursaigner à blanc Monsieur Simon et Monsieur Griffard. Et l'importance qu'elles attribuent à l'argent est soulignée d'une façon assez plaisante à la fin de la pièce. Le Chevalier fait la cour à Marianne, la fille

d'Angélique, l'un des "meilleurs partis qu'il y ait à Paris"; son père est fort riche. Mais au dénouement, les deux femmes découvrent que le Chevalier n'est que le fils d'une revendeuse à la toilette et qu'il s'appelle Monsieur Janot. Angélique s'emporte contre lui:

Par où méritoit-elle Monsieur Janot, que vous voulussiez la tromper?

Mais Madame Amelin, la mère de Monsieur Janot, répond:

Comment donc la tromper, Tredame, Monsieur Janot, puisque Monsieur Janot y a, aura quand je le voudrai une bonne charge de vingt mille écus que je lui mettrai sur la tête.

Et cela change tout: Angélique consent au mariage, et de plus, elle promet de faire consentir Monsieur Simon au mariage lui aussi (V, 14). Dans le Moulin de Javelle de Dancourt (1696), la Comtesse a l'intention d'épouser Monsieur Georges Ganivet, l'un de ses soupirants; et l'argent qu'elle recevra de Monsieur Ganivet, elle le donnera à un Chevalier de ses amis qui est à court d'argent:

... Il (le Chevalier) a besoin d'argent pour faire sa Campagne, j'ay besoin de mary moy pour passer l'Été: Monsieur Ganivet fera nostre affaire à l'un et à l'autre. (Sc. 3).

Pour les hommes également, le mariage est un moyen efficace de s'enrichir. L'exemple le plus frappant est sans doute le Chevalier du Chevalier à la mode de Dancourt (1687). Au début de la pièce, le Chevalier affirme qu'il épouserait volontiers Madame Patin, une riche bourgeoise; mais il proteste qu'il ne l'aime pas. Le valet Crispin s'étonne lorsque son maître

affirme qu'il a l'intention d'épouser une femme dont il n'est pas amoureux, mais le Chevalier explique que c'est au bien de Madame Patin qu'il en veut:

CRISPIN.

Non, le Diable m'emporte si je vous entens.

LE CHEVALIER.

Ce seroit quarante mille livres de rente qu'elle possède dont je pourrois estre amoureux.

CRISPIN.

C'est à dire que ce sont les quarante mille livres de rente que vous épouseriez en l'épousant?

LE CHEVALIER.

Et quoy donc? Si j'avois à aimer, ce ne seroit pas Madame Patin, Dieu me damne. (I, 7).

Pour le Chevalier, l'amour n'est guère qu'un moyen de rétablir sa fortune, et ce n'est qu'en se servant des femmes qui l'aiment qu'il arrive à subsister. Madame Patin n'est pas la seule femme qu'il trompe. Au cours de la même scène (I, 7), nous apprenons que le Chevalier ménage une vieille Baronne qu'il épouserait si elle gagnait son procès; elle serait à ce moment-là plus riche que Madame Patin, et par conséquent elle deviendrait un parti plus favorable:

Si la Baronne avoit gagné ses Procès, je la préférerois à Madame Patin, et quoy qu'elle ait quinze ou vingt années davantage, ses Procès gagnez lui donneroient quinze ou vingt mille livres de rente plus que n'a Madame Patin. (I, 7).

Et il y a d'autres femmes que le Chevalier ménage. Monsieur

Migaud, le rapporteur qui aspire à la main de Madame Patin, lui révèle que le Chevalier se laisse aimer également par la marquise qui a insulté Madame Patin, "parce qu'il y trouve son compte" (III, 2). Et Monsieur Migaud ajoute que le Chevalier fait des promesses à plusieurs femmes "parce qu'il y trouve son compte" également:

C'est un caractère d'homme fort particulier. Il a, comme je vous ay dit, ordinairement cinq ou six commerces avec autant de Belles. Il leur promet tour à tour de les épouser suivant qu'il a plus ou moins affaire d'argent. L'une a soin de son équipage, l'autre luy fournit de quoy jouer, celle-cy arreste les parties de son Tailleur, celle-la paye ses meubles et son appartement, et toutes ses Maistresses sont comme autant de fermes qui luy font un gros revenu. (III, 2).

Cette conduite cependant n'est pas présentée comme quelque chose d'exceptionnel; on affirme que "les chevaliers à la mode" abondent dans la société. Quand Madame Patin se plaint de la fourberie du Chevalier, Lisette, avec son ironie habituelle, justifie la conduite du jeune dévergondé en faisant allusion au code moral de la société, qui donne raison à des hommes tels que le Chevalier:

Bon, Madame, fourbe; cela ne s'appelle point fourberie en termes de Cour, à ce que j'ay ouy dire. C'est gentillesse, tout au plus. (III, 3).

Un jeune homme qui se sert du mariage pour s'enrichir figure également dans les Curieux de Compiègne de Dancourt (1698). Le Chevalier de Fourbignac - son nom nous en dit long sur son caractère - consulte une entremetteuse, Madame Pinuin, sur le meilleur moyen de rétablir sa fortune. Elle lui propose un

mariage avec une riche bourgeoise qui a trente mille écus - et il accepte sur-le-champ:

... agis donc, achève, termine, je me repose sur tes soins, et sur mon mérite. (Sc. 4).

Ensuite, Frontin vient dire à Madame Pinuin que son maître Clitandre est amoureux, mais il s'empresse d'ajouter que le jeune officier n'a que "des vœux raisonnables". Il explique que Clitandre veut épouser la fille d'un marchand; Clitandre est "fort gueux", mais le marchand est riche, et c'est lui qui a ruiné Clitandre en lui prêtant de l'argent à un taux d'intérêt extrêmement élevé. Madame Pinuin s'étonne de ce que le jeune homme songe à épouser la fille d'un homme pareil, mais Frontin lui dit:

Le père est un fripon, mais la fille est un bon party; ces sortes de mariages ne sont pas sans exemple. (Sc. 8).

Dans Colin-Maillard (1701), l'argent joue un rôle légèrement différent dans le mariage. Monsieur Robinot décide d'épouser sa pupille Angélique pour se tirer d'une situation un peu embarrassante:

... Depuis douze ans qu'elle est ma pupille, ses revenus et les miens sont tellement meslez et confondus, que cela fait une espèce d'embarras, et, pour en sortir aisément, je veux tâcher de n'avoir de compte à rendre qu'à moy-mesme.

Et il ajoute:

... Ce mariage-là me servira de quittance ... (Sc. 4).

Mais tous les hommes ne vont pas jusqu'à se marier pour s'enrichir: nombreux sont ceux qui se montrent empressés auprès des dames afin de les "plumer," mais qui décampent bien vite lorsqu'il est question de mariage. Dès 1686, Baron présente un homme de ce genre dans l'Homme à bonne fortune (1686). Il s'agit de Moncade, qui recherche les femmes non seulement par convoitise, par amour-propre, mais aussi parce que sa fortune l'exige. Lucinde, qui l'aime à la folie, l'entretient; Marton lui fait des reproches justement parce que Moncade est

... un jeune homme aimable sans bien, logé chez vous sous le nom de votre parent, et qui n'a jamais été en état de faire de dépense que depuis que vous l'aimez ...

- et, continue-t-elle, les gens commencent à dire dans le monde que la passion de Lucinde pour Moncade est allée au delà des paroles et des regards (I, 4). Au deuxième acte, Moncade donne une lettre à son valet Pasquin pour une Comtesse, et Pasquin nous apprend que Moncade n'a pas vu cette Comtesse depuis quinze mois, mais qu'elle "a vendu une terre depuis huit jours" (II, 12). Les officiers en particulier comptent sur l'argent que leur apportent leurs amoureuses, et plusieurs officiers peu scrupuleux figurent dans le théâtre de l'époque, notamment dans celui de Dancourt, qui se plaît à dépeindre leurs moeurs. Dans la Foire de Besons (1695), Frosine et Lolive font allusion à une affaire que Madame Argante a eue avec un colonel; il l'avait saignée à blanc et ensuite il l'avait abandonnée. Frosine dit:



Il est vray, la plupart de ces Messieurs-là s'imaginent que leur profession leur donne des droits sur les femmes des autres, ils n'en veulent point prendre en leur nom.

Et Lolive répond:

N'ont-ils pas raison? au retour d'une Campagne ils ne sont pas fâchez de trouver chez des Madames Argantes toutes les commoditez de la vie. Ils regardent cela comme une espece d'Auberge, bonne table, bon équipage, crédit chez les Marchands, bourse bien garnie; tant que cela dure on a des empressements pour elles, soins, complaisances, égards, assiduez, rien ne manque; le Printems vient, le mois de Mars arrive, le dénouement approche, il est question d'épouser, ohé, ohé, l'amour s'envole, le Cavalier décampe, et la Dame enrage. (Sc. 7).

Dans l'Esté des Coquettes (1690), un jeune officier qui s'appelle Clitandre trompe trois femmes à la fois: Angélique, Cidalise, et la Comtesse. Il quitte Angélique en lui disant qu'il s'en va à l'armée, mais il va passer quinze jours avec Cidalise. Ensuite il raconte la même histoire à Cidalise et va passer quinze jours avec la Comtesse. Celle-ci fournit son équipage, et quand les trois femmes découvrent que Clitandre les a trompées toutes les trois, Angélique et Cidalise renoncent à leurs droits sur Clitandre en faveur de la Comtesse; Angélique dit:

Ne vous emportez pas, Madame, on vous le cede: et il vous demeurera pour l'équipage. (Sc. 24).

Cette conduite n'est nullement exceptionnelle, du moins si nous en croyons la Lisette de la Fontaine de Sapience de Biancolelli (Théâtre-Italien, 1694):

... Les Officiers dans leurs conquestes sont âpres au butin. Ils font main basse d'un costé, et rafle de l'autre. Leur air est libre, mais leur coeur n'est pas liberal. Ils font de leurs soins un trafic qui coûte cher aux belles duppes qui les achettent ... (Sc. 1).

Regnard lui aussi crée un personnage qui se sert de l'amour d'une jeune fille pour garnir sa bourse: il ne s'agit pas cette fois d'un officier, mais de Valère dans le Joueur (1696). Valère tire d'Angélique l'argent dont il a besoin pour jouer, mais il ne l'aime que quand il est mal en fonds; et il est clair qu'au besoin, Valère se rabattrait sur la soeur d'Angélique, une vieille Comtesse (I, 6).

Puisque l'argent a tant d'importance dans l'amour et dans le mariage, il n'est pas étonnant que les relations entre les sexes deviennent une espèce de ballet compliqué, un "jeu de l'amour" où chacun des participants a pour but de se mettre dans une position de supériorité par rapport à un autre. Il entre dans l'amour un élément de calcul froid, d'égoïsme sombre, qui étouffe l'élan spontané du coeur. Toute une tactique amoureuse se constitue, une tactique qui ne tarde pas à devenir une convention: on a l'impression que les personnages du théâtre de l'époque jouent des rôles souvent répétés et qu'ils sont par conséquent comédiens dans plus d'un sens. Pour la femme en général, le problème est de se faire épouser, car le mariage lui offre plus de liberté et plus d'argent. Certes, comme nous l'avons vu<sup>1</sup>, quelques femmes se contentent de vivre de ce que leur apportent leurs amoureux; mais qu'une femme ait l'intention

---

1. Voir plus haut, p. 177 sqq.

de faire sa fortune par l'amour ou par le mariage, sa "technique" est toujours la même. Elle a deux armes dont elle se sert dans la chasse à l'homme, deux atouts qu'elle peut jouer dans le "jeu de l'amour". Le premier est bien entendu sa beauté. Evidemment, le rapport entre la beauté et l'amour est un lieu commun de la littérature; mais s'agit-il à vrai dire d'un lieu commun ici? On le croirait, à voir combien la conception de la beauté elle-même est stéréotypée: les belles du théâtre comique sont belles selon une convention plus ou moins fixe. Ce qui contribue surtout à la beauté d'une femme, c'est sa chevelure et son visage. Qu'elle soit blonde ou brune - l'on estime que les deux couleurs sont également attrayantes - la belle femme doit avoir le teint délicat, la peau et les dents blanches, la bouche fine, et avant tout elle doit avoir de grands yeux. La taille est aussi importante, et comme nous le verrons plus loin, certaines femmes n'hésitent pas à suppléer aux défauts de la nature en portant des hanches et des épaules fausses. Mais c'est surtout le visage d'une femme qui attire l'attention.

Dans l'Homme à bonne fortune de Baron (1686), Moncade raconte qu'il a vu au bal une jeune femme de qualité qu'il décrit: elle est "brune", elle a "de grands yeux", "la bouche ny grande ny petite", "la main belle", et "les dents admirables". (IV, 8). Et nous retrouvons la même conception de la beauté dans les Bourgeoises de qualité de Hauteroche (1691). Olimpe, une bourgeoise qui se donne des airs, a deux filles, Angélique et

Mariane. Elle favorise Angélique et néglige Mariane, ce qui irrite fort la suivante Toinon. Mais Mariane défend sa mère:

MARIANE.

Toinon, c'est son aînée, et puis ma soeur est belle.  
Sa beauté, tu le sçais, a des charmes si doux ...

TOINON.

Belle tant qu'on voudra, l'est-elle plus que vous?  
Qu'elle ait l'oeil mieux fendu, la bouche plus petite,  
Ma foy, quand c'est là tout, je dis fy du merite. (I, 2).

Dans Madame Artus de Dancourt (1708), quand on amène à Madame Artus une jeune fille, la femme de chambre Finette dit d'elle:

Bon Dieu! l'aimable enfant qu'on luy vient d'amener!  
Un air modeste et noble, une taille charmante,  
Des yeux vifs, bien fendus, une bouche riante,  
Un tein, des couleurs ... tout en charme, tout en plaist ...  
(III, 6).

Et dans le Jaloux désabusé de Campistron (1709), le jaloux Dorante se plaint des visites que reçoit sa femme, et des compliments que lui font les jeunes écervelés qui fréquentent son salon:

... Vingt faineans sans cesse assiegent ma maison;  
Ils content devant moy des douceurs à Celie.  
L'un dit qu'elle a bon air, l'autre qu'elle est polie.  
Celuy-ci, que ses yeux sont faits pour tout charmer,  
Que sa grâce jamais ne se peut exprimer.  
Celui-là de ses dents vante l'ordre agreable,  
Enfin tous à l'envy la trouvent adorable ... (II, 2).

Pourtant, bien que la conception de la beauté reste mal définie et un peu conventionnelle, le rapport entre la beauté et l'amour dans le théâtre de l'époque ne manque pas d'intérêt: ce qui est nouveau, c'est que les femmes, beaucoup plus que chez Molière par exemple, s'efforcent de rendre leur personne aussi attrayante

que possible. La toilette et la parure deviennent des considérations de plus en plus importantes dans leur vie.

Une réplique intéressante de Finette dans les Fées de Dancourt (1699) précise le rôle de la toilette dans la vie des femmes. Inégilde, la maîtresse de Finette, a eu un songe, et elle le confierait volontiers à la suivante, mais elle a peur que celle-ci ne se moque d'elle. Finette la rassure :

Vous moquez-vous? c'est une des plus sérieuses affaires des femmes du monde que ces chimères-là, et après le jeu, l'amour, la bonne chère et l'ajustement, elles n'ont rien qui les occupe davantage que les devineresses et les songes ...

Il est significatif que "l'ajustement" ici occupe le premier plan et qu'il se trouve sur un pied d'égalité avec le jeu, l'amour et la bonne chère. Le théâtre de l'époque nous fait entrevoir parfois la femme à sa toilette. Voici une scène typique, tirée de la Coquette de Regnard (Théâtre-Italien, 1691):

ISABELLE.

Hé bien, Cousine as-tu, bien-tôt mis la dernière main à ton visage?

COLOMBINE.

Dis-moi je te prie comment me trouves-tu aujourd'hui?

ISABELLE.

A charmer.

COLOMBINE.

J'ai beau arranger mes traits, il me semble qu'il y en a toujours quelqu'un qui se revolte contre mon économie.

ISABELLE.

Je t'assure que tu es d'un air à faire payer contribution à tous les coeurs de la Ville.

COLOMBINE.

Je sçais bien sans vanité que j'ai quelque agrément, mais avec un peu de beauté, et trois ou quatre mouches sur le nez, une fille ne va pas loin dans le siècle où nous sommes ... (I, 2).

Les femmes se servent de toutes sortes de produits destinés à rehausser l'éclat de leur beauté, ce qui donne lieu quelquefois à des plaisanteries à leur égard. Dans les Fonds perdus de Dancourt par exemple (1686), Lisette décrit la toilette de la jeune Angélique et de Madame Gérante, la mère de la jeune fille. Madame Gérante demande si sa fille est habillée, et Lisette lui répond:

Bon, elle n'est peut-être pas encore coëffée seulement. Ne faut-il pas qu'elle soit toujours trois heures devant un miroir, et qu'elle passe toute la matinée à ajuster des choux, des souris, des palissades, des non-pareilles? ... Je ne sçai pas de qui elle tient; car vous êtes la diligence même, vous; et depuis que les maux de tête vous ont obligée de faire couper vos cheveux, vos coëffures sont toujours montées pour plus de quinze jours, et vous n'êtes pas plus de tems à les mettre que si c'étoit une perruque; cela est fort commode au moins.

Madame Gérante est d'accord:

Oui vraiment, outre que c'est un remède souverain contre les maux de tête, cela vous met en droit de choisir la couleur des cheveux qui vous plaît le plus, et qui vient le mieux à l'air de votre visage.

Ironiquement, Lisette la flatte; les cheveux châains lui vont à merveille, les cheveux blonds la font ressembler à un petit ange de cire, les cheveux noirs font ressortir la blancheur de

son teint ... Madame Gérante lui demande comment est son teint, et Lisette l'assure qu'il est "tout de lys et de roses". Le dialogue continue:

MADAME GERANTE.

Plus de quatre personnes me l'ont déjà dit.

LISETTE.

Vous seriez bien folle de l'avoir autrement; et en teint comme en cheveux, il faut toujours prendre les plus belles couleurs. (I, 5).

- et Madame Gérante trouve vite un autre sujet de conversation.

Plaisanteries semblables dans les Bourgeoises à la mode de Dancourt (1692). Une marchande, Madame Amelin, vient présenter son "mémoire" à Angélique, l'une des bourgeoises à la mode:

MADAME AMELIN.

J'ai là vos parties, Madame, si vous vouliez bien prendre la peine ...

ANGELIQUE

Volontiers, je n'aime point à devoir. (elle <sup>l</sup>dit).  
Premièrement, pour avoir garnie (sic) l'épaule gauche de Madame ... Vous vous moquez, Madame Amelin, ce n'est pas là mon mémoire.

MADAME AMELIN

Je vous demande pardon, Madame, c'est celui d'une Comtesse dont je ne puis tirer d'argent. Je lui ay depuis six mois fourni trois paires de hanches, il n'y a pas moyen que j'en sois payée. (...) Voilà votre mémoire, Madame.

ANGELIQUE.

Voyons? Pour l'idée d'une coiffure extraordinaire. Ah je me reconnois à la coiffure ... (I, 7).



Dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695), l'action de la pièce repose sur le caractère de Lisandre, qui est misogyne. Son valet Pasquin, en causant avec la suivante Marton, décrit l'attitude de son maître envers les femmes: selon Lisandre,

... les Femmes ne sont enfin qu'un amas de brillans étrangers, formé de blanc, de rouge, de mouches, de points, de rubans, de rayons, et de firmamens, qui accompagne un visage toujours masqué sans masque, et entermé dans des ornemens, qui pendant le jour forment de belles tailles, qu'on ne revoit plus le soir, et qui déchargées du fardeau de la teste, et dégagées de la prison des pieds, se trouvent, en se mettant au lit, raccourcies de plus de trois quartiers ... (I, 7).

- sentiment qui trouve un écho dans Démocrite de Regnard (1700); le philosophe Démocrite s'en prend aux femmes dans les termes suivans:

Tout en vous, haut et bas, est artificieux,  
Pour paroistre plus grande, et pour tromper les yeux,  
On voit sur vostre teste une longue coëffure,  
Et sur de hauts patins vos pieds à la torture ... (IV, 5).

Quelquefois, ce sont les paysans qui ironisent un peu sur le compte de la femme. Dans le Galant Jardinier de Dancourt (1704), Mathurine, la femme du jardinier, parle d'une "grande Madame seche, qui se boute du vernis sur le visage" (Sc. 15), remarque qui est rendue plaisante non seulement par l'argot que parle Mathurine, mais aussi par son caractère de paysanne naïve. L'ironie est un peu du même genre dans les Enfans de Paris (1704). On demande au valet Merlin s'il sait garder un secret, et il répond par l'affirmative; quand il était le domestique de l'Intendante, dit-il, il n'avait jamais révélé que ses "hanche,

épaule et gorge" étaient postiches. Dans la Foire Saint Laurent de Legrand (1709), c'est encore une fois un paysan qui se permet de critiquer les dames de qualité. Blaise et son maître Thérème discutent la jeune Lucile, dont Thérème est amoureux. Naturellement, Thérème trouve la jeune fille très belle, mais Blaise n'est pas d'accord avec lui:

Dane, je ne sçai pas me connoître en biauté,  
Quand c'est une biauté surtout de qualité;  
Ils (sic) se peinturont tant, que je n'y connois goutte.  
Il faut voir pour juger, n'est-il pas vray? (Sc. 2).

Le Théâtre-Italien lui aussi fait allusion au fait que les femmes sont parfois artificielles. Dans les Mal-Assortis de Dufresny (1693), Arlequin se trouve être "Gouverneur d'une Isle en Espagne", qualité qui l'oblige à se marier au plus vite. Il veut choisir une épouse parmi certaines jeunes filles dont Colombine est la gouvernante, mais on lui demande d'attendre, car les jeunes filles "ne sont pas encore prestes":

... L'une attend ses cheveux qui sont chez la Coëffeuse.  
L'autre, deux ou trois dents qu'on acheve de limer.  
Celle-cy, sa Couturiere, qui luy fait une gorge de satin ... (I, 2).

Certaines pièces nous fournissent des renseignements détaillés sur la manière dont s'habillent les dames à la mode. L'une de ces pièces est la Fontange ou les Façonnières, comédie anonyme jouée en 1693. Là on décrit les différentes sortes de fontange, la fontange étant une espèce de coiffure montée<sup>1</sup>.

---

1. Dans le Jaloux Honteux de Dufresny, Hortence, une paysanne naïve, croit que la fontange est une perruque. Parlant de la manière dont sa maîtresse s'est habillée, elle dit: "... Après, al a esté bientôt coëffee, car ce n'est pu comme quand al avoit des cheveux qui tenoient a sa teste; a steure a n'a qu'a prendre sa perruque a dantelle; a met ça comme un etuy, coque; et pi vla qu'est fait". (III, 6).

Il paraît qu'on peut acheter des fontanges "à l'angloise" ou à la française, la fontange à l'anglaise étant plus haute, alors que la fontange à la française est plus "libre et dégagée". (Sc.1). C'est à qui portera la fontange la plus originale: "quelques-unes portent leurs Fontanges en montagne, d'autres en queue de Paon, et quelques-unes à differens degrés, comme si leur orgueil vouloit escalader le Ciel" (Sc. 5). Mais la pièce qui nous donne le tableau le plus complet de l'influence de la mode sur l'habillement et sur la beauté des femmes est incontestablement les Mots à la Mode de Boursault (1694)<sup>1</sup>. L'action de la pièce repose sur un mémoire de dépenses de Madame Josse, que celle-ci a perdu et qui est tombé entre les mains de son mari. Les termes de ce mémoire sont tels que Monsieur Josse est persuadé que sa femme lui a été infidèle, et à première vue sa conviction semble être tout à fait justifiée. En effet, le mémoire est fort équivoque, et contient un compte-rendu des dépenses qu'a faites Madame Josse "pour une culebute avec un Mousquetaire", pour un "Boute-en-train", un "Tâtez-y", des "Engageantes" et une "Jardinière". Ensuite viennent des "Papillons", des "Guespes", des "Chenilles", un "Laisse-tout-faire", une "Effrontée", deux "Gourgandines", et une "Innocente". Les femmes expliquent à Monsieur Josse ce que signifient ces termes qui se rapportent tous à la mode. Une "Innocente" est "une Robbe de chambre étalée amplement"; un "Boute-

---

1. Voir l'article de B. Quemada, Les termes de mode dans la Comédie des Mots à la mode de Boursault, in Le Français Moderne 1953-54.

en-train" ou un "Tâtez-y" est

... Un beau noeud de brillans dont le Sein est saisi ...

Une "Jardinière" est une longue "cornette" de dentelle,

... et ces manches galantes  
Laissant voir de beaux bras ont le nom d'Engageantes.

Quant aux "Guespes" et aux "Papillons", ce sont des diamants

... Qui remuant toujours, et jettant mille flâmes  
Paroissent voltiger dans les cheveux des Dames.

Une "Effrontée" est une "coëffure en arrière" qui est faite

... Pour laisser de l'oreille entrevoir les attraits ...  
tandis qu'un "Laisse-tout-faire" est une espèce de tablier très  
court, et une "Gourgandine"

... est un riche Corset  
Entr'ouvert par devant à l'aide d'un Lacet. (Sc. 15).

Et Monsieur Brice, le frère de Madame Josse, s'exprime en des  
termes très forts pour condamner tous ces mots équivoques:

... N'est-ce pas une honte  
De voir de la pudeur faire si peu de conte?  
Donnez, puisqu'il vous plaît d'avoir ces Ornemens,  
De plus honnêtes noms à vos ajustemens.  
Tous ces termes impurs, ces équivoques sales  
Sont le droit naturel du Pont-Neuf ou des Halles ... (Sc. 15).

- et Madame Josse et ses deux filles promettent de se corriger.

Pour mettre leur beauté en valeur, les femmes ont recours  
à ce qu'on appelle des "mines" ou des "minauderies", c'est-à-dire  
une manière de regarder les hommes qui est censée être fort tendre.  
Selon Lisandre dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695),  
les femmes "attaquent les coeurs par des regards étudiés, des

langueurs affectées, et des sous-rires hors d'oeuvre" (I, 5).

Dans Démocrite de Regnard (1700), la jeune Criséis, qui au début de la pièce ne se laisse gouverner que par "la pure nature", (I, 5), se déniaise bien vite quand elle vient à la Cour. Strabon, le valet de Démocrite, décrit le changement qui s'est opéré dans le caractère de la jeune fille:

Si l'on en peut juger à l'air de son visage,  
Elle se plaist icy bien mieux qu'en son Village;  
Elle a pris comme moy d'abord les airs de Cour,  
Elle veut déjà plaire et donner de l'amour.

Et il ajoute:

... Vous sçavez qu'en Princesse on la traite,  
Je la voyois tantost devant une toilette,  
D'une mouche assassine irriter ses attraits,  
Elle donne déjà le bon tour aux crochets,  
Elle montre avec art, quoy que novice encore,  
Une gorge timide, et qui voudroit éclore ...

- et il apprend à son maître que le roi s'est épris de la jeune fille. Démocrite veut savoir comment Criséis reçoit son soupirant:

Et comment Criséis prend-elle cet hommage,  
Semble-t'elle répondre à ce muet langage,  
Montre-t'elle l'entendre.

Strabon répond:

Oh vraiment je le croy,  
Elle l'entend déjà mieux et que vous et que moy;  
Elle a de certains yeux, de certaines manieres,  
Des souris attrayants, des mines meurtrieres ... (II, 5).

Dans l'Andrienne de Baron (1703), le vieillard Simon veut marier son fils Pamphile pour le tirer du libertinage:

... N'exposons plus mon Fils aux charmes séducteurs,  
Aux larmes, aux transports, à ces feintes douceurs,  
Dont se sert avec fruit une Coquette habile ... (III, 4).

Et dans Turcaret de Lesage (1709), le valet Frontin raconte comment son maître a "fait la conquête" d'une Comtesse; c'est la Comtesse qui s'est déclarée la première:

Elle agaça mon maître, il répondit pour rire à ses minauderies ... (I, 2).

Dans l'Amour charlatan de Dancourt (1710), le dieu Mercure donne à deux villageoises des paquets dans lesquels il y a

... tout ce qu'il faut pour plaire,  
Philtres, souris, feinte colère,  
Depits, retours, tendres manieres,  
Ne soyez pour en bien user  
Ni trop sensibles, ni trop fieres ... (Divertissement, Sc. 2).

Les femmes se servent de toutes sortes de moyens pour mettre leur beauté en relief.

Mais la beauté, même lorsque son éclat est rehaussé par des vêtements à la mode ou par des mines et des minauderies, ne suffit pas à elle seule; il faut que la femme sache tendre ses filets pour attraper l'homme sur lequel elle a jeté son dévolu. Son deuxième atout est la "pudeur". Elle joue volontiers le rôle de "l'amante" pudique, mais sa pudeur n'est en général qu'un masque derrière lequel elle cache ses véritables intentions. Ce fait ressort clairement de la Coquette et la fausse prude de Baron (1686), où Cidalise, la coquette du titre, trompe à la fois Monsieur Durcet, un rapporteur, et Monsieur Basset, un marchand. Monsieur Durcet lui est utile dans son procès, et



au début de la pièce, il vient lui dire que tout va bien. Puis il ajoute:

Ah! Madame, le Rapporteur se tiendrait fort heureux, si vous aviez autant d'ardeur pour lui qu'il en a pour tout ce qui vous touche ...

- et il reproche à Cidalise de ne pas avoir renvoyé Monsieur Basset, son rival. Cidalise "calme ses inquiétudes", mais elle se sert d'une pudeur feinte afin de ne pas trop se commettre:

C'est assez je vous entens, et je veux bien calmer vos inquiétudes. Les assiduités de Monsieur Basset vous chagrinent, croyez qu'elles me chagrinent autant que vous. C'est mon Oncle qui l'oblige d'être sans cesse ici pour nous épier: Je suis bien aise de vous en avertir, afin que vous évitiez de le rencontrer; ces petits soins ne partent pas d'une âme tout-à-fait indifférente. Ah! ne me croyez pas, je vous en dis trop, je ne vous aime point au moins; mais je ne veux pas que vous croyiez que j'en aime quelqu'autre. (I, 5).

Au deuxième acte, le même jeu se répète avec Monsieur Basset. Celui-ci pense que sa "tendresse" mérite d'être "récompensée", et Cidalise lui conseille d'attendre qu'elle soit majeure; sa majorité venue, dit-elle,

... je vous promets de vous plaindre si vous n'avez pas lieu d'être content de moi.

Ensuite elle répète presque mot à mot ce qu'elle a dit au rapporteur; que c'est son oncle qui fait venir Monsieur Durcet pour les épier, que cet oncle veut la marier à un gentilhomme de province, que l'oncle craint qu'elle n'aime Monsieur Basset ... et Monsieur Basset sort fort content de lui en disant:

En vérité, Madame, vous me rendez la vie. (II, 3).



D'autres allusions faites par divers personnages au cours de la pièce nous font voir comment une coquette s'y prend pour attraper sa dupe. Lucille, la cousine de Cidalise, vient lui rendre visite, et pendant qu'elle est là, Eraste, l'amoureux de Cidalise, vient lui faire des reproches et éclate en injures contre elle. Cidalise cependant le traite avec nonchalance, et Lucille dit qu'elle ne pourrait jamais en user avec son amoureux à elle de la même manière. Mais la soubrette riposte:

En enrageant il vous en aimeroit davantage ... (II, 7).

Ensuite un laquais annonce l'arrivée de l'amoureux de Lucille, et celle-ci montre un peu d'émotion; mais Cidalise lui donne le conseil suivant:

Mais, ma cousine, il faut un peu se contenir; il est bon quelquesfois de ne pas laisser voir tant d'empressement.

Et Lucille répond:

Oh! ma cousine, je ne suis pas si sçavante que vous. (II, 8).

Les femmes sont "pudiques" surtout lorsqu'il s'agit de recevoir de l'argent. Dans les Bourgeoises à la mode de Dancourt (1692), Monsieur Griffard veut faire un cadeau à Angélique, la bourgeoise qu'il aime, mais la suivante Lisette proteste que sa maîtresse est trop "scrupuleuse" pour vouloir l'accepter. Cependant elle propose un moyen de faire parvenir cet argent à Angélique:

Voulez-vous lui faire plaisir, sans effaroucher sa pudeur? Envoyez-lui de l'argent qu'elle puisse recevoir comme un remords de conscience de quelque fripon converti. Il n'y a pas de manière plus sûre et plus galante que celle-là. (III, 9).

Monsieur Griffard accepte la proposition de Lisette, et un peu plus tard nous assistons à un dialogue entre lui et Angélique:

ANGELIQUE.

Je vous soupçonne pourtant de m'avoir fait une petite friponnerie, dont je vous punirois si j'en étois bien persuadée.

MONSIEUR GRIFFARD.

Oh pour cela, Madame, je ne prétens pas que vous m'en ayez obligation.

ANGELIQUE.

Ecoutez, vous avez de l'esprit, vous donnez un tour galant et délicat à ce que vous faites; mais si vous voulez qu'on vous en sache gré, il faut me laisser toujours dans l'incertitude. (V, 4).

Une autre femme dont la "pudeur" est "effarouchée" par un cadeau est la Baronne dans Turcaret de Lesage (1709). Elle se fâche contre le financier parce qu'il lui a envoyé un "billet au porteur":

LA BARONNE.

Avés-vous perdu la raison de m'envoyer un billet au porteur? vous faites tous les jours quelque folie comme cela.

M. TURCARET.

Vous vous moqués.

LA BARONNE.

De combien est-il ce billet? je n'ay pas pris garde à la somme, tant j'étois en colere contre vous ... (I, 5).

- mais malgré sa "colère", elle tient bien entendu à garder le billet.

Des personnages du Théâtre-Italien également soulignent l'importance de la pudeur chez la femme. Dans le Marchand Duppe de Noland de Fatouville (1688), Colombine se plaint de sa maîtresse Isabelle, qui ne semble pas profiter de ses leçons de coquetterie:

... Depuis le matin jusqu'au soir je me tuë le corps et l'ame à vous remontrer, que la beauté toute seule ne prend point de duppes, et qu'une fille à marier doit jouer toutes sortes de rôles pour se bien établir. Au lieu d'en faire votre profit, vous vous reposez tranquillement sur vos charmes ...

La principale leçon que Colombine veut inculquer à sa maîtresse est celle-ci: il faut avant tout "affecter un air severe et hautain avec ceux qui vous recherchent en mariage", et elle explique pourquoi:

... l'homme est une espece d'animal qui veut estre maîtrisé, et qui ne s'attache qu'à ce qui le rebute. Dès que vous paroissez douce et complaisante, un fat d'épouseur s' imagine que vous en tenez, et que ses perfections vous garottent le coeur. Mais quand vous le traitez avec indifférence, et que vous paroissez haute à la main, vous voyez mon drôle souple, rampant, qui s'empresse, et qui n'épargne ny soins ny dépenses pour parvenir à vous plaire. (I, 5).

Une autre Colombine, celle de la Coquette ou l'Academie des Dames de Regnard (1691), fait également des leçons de "morale" à sa cousine Isabelle. Selon Colombine, "Ce n'est pas une chose si difficile que tu penses d'engager un homme"; il suffit d'un peu du "sel" de la coquetterie. Ensuite, elle expose ses idées en vers. Il faut avant tout que la femme soit capable de tenir "toujours la balance Entre la crainte et l'esperance", qu'elle sache encourager un "Amant" trop timide et rebuter celui qui se montre trop présomptueux:

... Lui parle-t-on d'amour, vante-t-on ses appas?  
Elle impose silence en faisant la novice;  
Elle fait expliquer ceux qui n'en parlent pas. (I, 2).

Pour l'homme, le problème est un peu différent. Son but est de faire en sorte qu'une femme tombe amoureuse de lui, mais il ne veut pas aller jusqu'au mariage à moins que ce ne soit absolument nécessaire. Pour cela, il dispose des mêmes armes que la femme: il cherche à rehausser sa beauté physique au moyen de vêtements somptueux, du maquillage. En ce qui concerne l'importance de la toilette chez les hommes, le meilleur exemple est sans doute celui de Moncade dans l'Homme à bonne fortune de Baron (1686). Quand nous voyons ce scélérat sympathique pour la première fois, il est assis à sa table de toilette (I, 5), et au cours de la pièce nous entrevoyons quel rôle la mode joue dans sa vie. Une des "conquêtes" de Moncade est Lucinde; elle est folle de lui, mais il la trompe, et la suivante Marton lui fait des reproches pour sa perfidie. Mais Moncade ne l'écoute pas, et continue à demander à son valet Pasquin les différents articles dont il a besoin pour sa toilette: sa montre, son épée, sa bourse et ainsi de suite. Et quand il est prêt, il se tourne vers la pauvre Marton pour lui demander: Suis-je bien, Marton? (I, 11).

Au quatrième acte, nous voyons un autre exemple du même jeu, légèrement modifié cette fois. Pasquin dérobe à son maître un "juste-au-corps" et Moncade découvre le vol. Il éclate en

reproches contre son valet malheureux, mais en même temps il continue sa toilette:

Ah! je t'apprendray à vivre, je t'assure; une autre peruke; je t'apprendray à me jouer de parils tours; un autre chapeau; mais voyez un peu, je vous prie ... un miroir: qui a jamais ouy parler d'une chose semblable? un coquin pour qui j'ay mille bontez; de la fleur d'oranger; abuser ainsi de ma facilité: Ah! tu ne me connois pas encore, je le vois bien; une mouche; tu t'en repentiras, sur ma parole ... (IV, 9).

Un peu plus tard, Pasquin décide de se servir du justaucorps velé pour devenir lui aussi homme à bonnes fortunes, et quand il le met, il commence à philosopher sur la mode. Ses hanches, pense-t-il, ne sont pas assez basses, mais cela n'a pas d'importance:

... je diray qu'on les porte comme cela, vous verrez que j'ameneray la mode des hanches hautes; j'ay bien vû autrefois à la Cour la mode des grosses épaules, et des coudes en arrière: Voicy un justaucorps qui ne me paroist pas trop facile à mettre; ces maudits Tailleurs font les boutonnières si éloignées des boutons, j'y creveray: Que ne fait-on point pour aller en Bonne Fortune? quel chapeau? Ne voilà-t-il pas un homme bien basti, la teste grosse, le ventre menu, les hanches basses; morbleu je veux faire oublier que Moncade est au monde; testebieu j'oubliais le meilleur, de l'eau de fleur d'orange; peut-on aller en Bonne Fortune sans eau de fleur d'orange? ... (I, 12).

Un autre Moncade, celui du Jaloux de Baron (1687), fait allusion à son rival le Marquis et le qualifie, avec un peu de mépris, de "petit-maître":

Il est jeune, galant, les genoux bien tournez,  
Avez-vous remarqué sa mouche au coin du nez?  
Cette taille, cet air gracieux, tout aimable,  
C'est un franc Petit-Maître, au moins, un agreable ...

Mais le Marquis n'emploie pas seulement des mouches pour embellir sa physionomie; quelques vers plus loin, Moncade s'exclame:

... Comme il étoit poudré! (I, 3).

*cheveux?*

Quelquefois les hommes qui se piquent de s'embellir sont présentés comme des personnages un peu ridicules. Les Abbés en particulier ont la réputation de se maquiller comme des femmes. Dans l'Eté des Coquettes de Dancourt (1696), l'Abbé Chèvrepied porte une "perruque allongée, le juste-au-corps violet-bleu, la veste brodée", et quand Angélique s'approche de lui, elle feint de s'évanouir, prétextant que la "poudre de chipre" qu'il porte lui a donné des vapeurs (Sc. 10). Et dans la Foire Saint Germain de Regnard et de Dufresny (Théâtre-Italien, 1695), Colombine affirme que la toilette d'un Abbé exige plus de soins que celle d'une femme(1, 6). Mais si nous en croyons certains personnages, il paraît qu'en cela les Abbés ne font que suivre une mode qui est généralement acceptée, même par les officiers et les gens de qualité, comme par exemple Dorante dans la Nopce interrompue de Dufresny (1699), qui possède une "veste magnifique" (Sc. 18), ou comme un officier qui figure dans Colin-Maillard de Dancourt (1701); à court d'argent comptant, il est obligé de mettre en gage quelques-unes de ses possessions, qui sont "quelques vestes d'or, quelques justeaucorps galonnez, une montre d'Angleterre ... " (Sc. 7). Selon Colombine dans les Filles Errantes de Regnard (1690), la mode masculine reflète l'humeur changeante des hommes; tantôt les hommes sont "habillez le plus simplement du monde", alors que "deux jours après il les faut chercher dans leurs dentelles et dans leurs rubans" (Scène d'Isabelle et Colombine). Dans les Promenades



de Paris de Mongin (Théâtre-Italien 1695), Mezzetin insiste sur le rôle que joue la toilette masculine dans l'éveil de l'amour:

... les étoffes de la rue Saint Denys font plus de conquêtes, que tout le mérite coté (sic) de l'Académie Française. (II, 1).

Et dans le Joueur de Regnard (1696), Nérine s'en prend à Valère et à ceux qui lui ressemblent dans les termes suivants:

... Ne verray-je jamais les femmes détrompées  
De ces colifichets, de ces fades poupées,  
Qui n'ont pour imposer qu'un grand air débraillé,  
Un nez de tous costez de tabac barboüillé,  
Une lèvre qu'on mord (sic) pour rendre plus vermeille,  
Un chapeau chiffonné qui tombe sur l'oreille,  
Une longue Stinkerque à replis tortueux,  
Un haut de chausses bas prest à tomber sous eux,  
Qui faisant le gros dos la main dans la ceinture,  
Viennent pour tout mérite étaler leur figure.

Mais Hector proteste:

C'est le goût d'apresent, tes cris sont superflus,  
Mon enfant. (I, 2).

Chez les hommes, "l'art d'aimer" est développé encore plus que chez les femmes. Dans tout ce qu'il fait, l'homme a pour but de convaincre la femme qu'il ressent pour elle une passion violente. Pour lui également, les mines et les minauderies jouent un rôle important, et il met en usage tout l'attirail de l'amour romanesque et précieux: soupirs, soins, langueurs, regards. Dans l'Homme à bonne fortune de Baron (1686), la suivante Marton décrit en détail les "manières affectées" de l'homme à bonnes fortunes:



Un regard languissant, un succement de lèvres, tirer son bas, peigner sa perruque, et répondre par un soupir aux choses qu'ils n'ont pas seulement écoutées: Ah! que si toutes les femmes estoient de mon goust; j'enrage quand je songe à cela. Car il est vray qu'ils font deserter tous les jours de bien plus honnêtes gens qu'eux; hé pourquoy? je n'en sçay rien, un diable de jargon qu'ils ont entr'eux qui me fait mourir, des sermens, cent minauderies; ah! fi, n'en parlons plus, cela me mettroit en colere tout de bon. (IV, 1).

Et un peu plus tard Moncade lui-même raconte comment il a fait des mines à une femme à l'Opéra (IV, 6). Un autre homme à bonnes fortunes, Lisandre dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695), nous donne des renseignements sur sa "technique" au cours de la pièce. Son atout est la flatterie. Un peu de complaisance, dit-il, suffit pour donner de l'amour à la plupart des femmes. La suivante Marton se montre sceptique à l'égard de cette opinion, et affirme catégoriquement que cette "technique" n'aurait nul effet sur elle. Lisandre explique comment il s'y prendrait pour gagner son amour:

Je vanterois ta beauté, tes airs, tes manieres. La complaisance joueroit son jeu, je louerois jusqu'à tes deffauts. Mes transports confirmeroiient mon amour, les presens suivroient, je te meublerois un appartement. (...) Si je voulois épargner les presens, mes soupirs et mes soins feroient la mesme chose, mais la Place se rendroit plus tard. (I, 6).

Il paraît même que ceux qui s'y connaissent choisissent leurs méthodes selon le caractère de la femme qu'ils cherchent à séduire. C'est Pasquin, le valet de Lisandre, qui nous l'apprend:

... Les declarations brillantes et les Vers galans font chanter les spirituelles. Les respectueuses oeillades et les feintes larmes gagnent les Amantes heroiques. Les Presens touchent les interessées ... (I, 8).

On estime que la flatterie et les sentiments outrés peuvent venir à bout de n'importe quelle femme. On va même jusqu'à feindre de vouloir se tuer. Dans le Joueur de Regnard (1696), l'amour de Valère pour le jeu l'emporte sur son amour pour Angélique, et par conséquent la jeune fille décide de le renvoyer. La suivante Nérine, qui a des doutes sur la fermeté de sa maîtresse, la prévient que Valère mettra tout en oeuvre pour qu'elle se réconcilie avec lui, et qu'il ira jusqu'à menacer de se suicider (II, 1). La prédiction de Nérine s'accomplit quelques scènes plus loin. Valère cherche à excuser sa conduite auprès d'Angélique, mais voyant que la jeune fille ne daigne même pas répondre, il tire son épée; et cela suffit pour qu'Angélique lui pardonne (II, 9). Même jeu dans le Chevalier Joueur de Dufresny (1697), où en présence d'Angélique, le Chevalier regrette de ne pas avoir un poignard pour se tuer (V, 9).

Dancourt également nous fournit des renseignements sur les méthodes dont se servent les hommes pour inspirer l'amour aux femmes. Dans Colin-Maillard (1701), le valet Lépine décrit à Madame Brillard la manière dont son maître Eraste va faire la cour à Angélique:

... Il parle, il presse, il prie, s'arrache les cheveux, il se veut passer son épée au travers du corps; cela persuade, Madame. (Sc. 8).

Dans le Galant jardinier (1704), Lucile raconte à sa soubrette qu'elle a rencontré un jeune homme dans un carrosse; ce jeune

homme l'a regardée tendrement, et, ajoute Lucile,

Il me donnoit la main, quand nous descendions du  
carrosse, il me la serroit avec tant d'ardeur ...

Mais il n'a pas pu lui parler, car sa mère l'accompagnait.

Cependant, il y a eu une autre jeune fille dans le carrosse, et

... Marton, il lui disoit les plus jolies choses,  
les plus amoureuses, et tout cela, Marton, en me  
regardant toujours. (Sc. 10).

Dans les Enfants de Paris (1704), Monsieur Harpin se félicite de  
la manière dont il s'y est pris pour plaire à Climène:

Je luy faisois par fois un sourire flateur,  
D'agréables minauderies,  
Mille petites singeries,  
Elle en rioit de tout son coeur ... (III, 3).

Mais le compte-rendu le plus détaillé de la "technique" de  
l'homme se trouve peut-être dans Démocrite de Regnard (1700).

A Cléanthis, dont il s'est amouraché, le valet Strabon vante  
son savoir-faire et sa maîtrise de l'art d'aimer:

Ah! Madame, il est vray qu'on est fait d'un modèle  
A ne pas attaquer vainement une belle;  
On sçait de son esprit se servir à propos,  
Se plaindre, se broûiller, écrire quatre mots,  
Revenir, s'appaiser, se remettre en colère,  
Faire bien le jaloux, et vouloir se défaire,  
Commander à ses pleurs de sortir au besoin,  
Estre un jour sans manger, boudier seul en un coin,  
Redoubler quelquefois de tendresses nouvelles.  
Lorsqu'on sçait jouter ce rôle auprès des belles,  
On est bien malheureux, et bien disgracié,  
Quand on manque à la fin d'en tirer aise ou pié. (II, 7).

Les deux comédies qui étudient le problème de la jalousie  
vers la fin de la période qui nous occupe, à savoir le Jaloux  
Honteux de Dufresny (1707) et le Jaloux Désabusé de Campistron (1709),

sont assez révélatrices quant à la manière dont les hommes font la cour aux femmes. Dans le Jaloux Honteux de Dufresny, le valet Frontin s'est amouraché d'une jardinière nommée Hortence, et il lui fait une déclaration d'amour:

... je vous aime tendrement ...

- dit-il. Hortence répond:

Je m'en suis doutée drés (sic) hier: car vous me parliez, et vous me mêliez, avec vos paroles, des yeux, du soupir, et de petits tremblements, ça estoit si joli. (II, 4).

Dans le Jaloux Désabusé, Eraste "rend des soins" à Celie, mais les choses vont assez mal et il n'arrive pas à s'en faire aimer. La servante Justine lui reproche de s'être conduit comme un collégien en amour:

Ne devoit-on pas croire à voir cet air de Cour,  
Que ce seroit un maître en matière d'amour?

Quelques vers plus loin, elle ajoute:

... Et de nos jeunes gens l'exemple et le fracas  
A toute heure, en tous lieux, ne nous instruit-il pas?  
Ne sauriez-vous enfin pour montrer votre flâme,  
Dans les regles de l'art assieger une femme?

Et puis elle expose "les regles de l'art":

... Lui parler à l'oreille, et lui prendre les mains,  
La louer, l'admirer, soupirer, lui sourire,  
Et marquer les transports que la tendresse inspire. (IV, 6).

Plusieurs allusions nous font voir combien la flatterie est importante quand on a affaire aux femmes. Dans Turcaret de Lesage (1709), Frontin présente à la Baronne une nouvelle suivante nommée Lisette, et le Chevalier se demande où Frontin l'a trouvée:

LE CHEVALIER

Le maraud! où a-t-il été déterrer ce petit minois là? Frontin, Monsieur Frontin, vous avez le discernement fin et délicat quand vous faites un choix pour vous-même: mais vous n'avez pas le goût si bon pour vos amis. Ah la piquante représentation! l'adorable Grisetette!

LISETTE.

Que les jeunes seigneurs sont honnêtes!

LE CHEVALIER.

Non, je n'ai jamais rien vû de si beau que cette creature-là.

LISETTE.

Que leurs expressions sont flateuses! je ne m'étonne plus que les femmes les courent. (II, 8).

Et le théâtre de l'époque fournit bon nombre d'exemples de femmes qui succombent à la flatterie. Dans cette même pièce de Turcaret, par exemple, la Baronne décide de ne plus donner d'argent au Chevalier - mais celui-ci lui envoie le portrait d'une Comtesse qu'il dit lui avoir "sacrifiée", et voilà la fermeté de la Baronne déjà ébranlée (I, 2). Lesage met ce procédé à contribution également dans Crispin rival de son maistre (1707). Crispin, le valet qui se fait passer pour son maître, s'insinue dans la famille de Monsieur Oronte en flattant la femme de celui-ci. Il dit à Madame Oronte:

Quel air! quelle grace! quelle noble fierté!  
ventrebleu, Madame, vous êtes tout adorable, mon père me le disoit bien, tu verras Mme Oronte, c'est la beauté la plus piquante.

Et Madame Cronte, ravie, de s'exclamer:

Fy donc!

- et de louer son gendre futur pour son "esprit" et son "merite" (Sc. 9). Citons encore deux exemples du même phénomène: dans la Matrone d'Ephèse de La Motte (1702), une jeune épouse nommée Euphémie perd son mari et se résout à ne s'occuper que de sa douleur. Survient un jeune officier nommé Sostrate, qui, frappé de la beauté de la jeune <sup>femme</sup> fille, commence à la louer; il l'appelle "la plus belle personne du monde", et Euphémie dit à sa suivante Frosine:

Que me dit-on, Frosine? quoi la douleur et la  
defaillance ne m'auroient pas encore rendue affreuse? (Sc. 10).

Et dans les Ménechmes de Regnard (1705), le Chevalier arrive à gagner la faveur d'Araminte en lui disant qu'il l'a vue dans un songe sous la forme de Vénus (I, 3).

Certaines femmes cependant sont plus avisées que les autres et se rendent compte que pour les hommes l'amour n'est guère qu'un rôle à jouer. En général, ce sont les soubrettes qui se montrent méfiantes à l'égard des beaux discours des jeunes hommes. Dans le Jaloux Monteux de Dufresny (1707), Lisette se montre cynique envers Damis, le jeune homme qui fait la cour à sa maîtresse Lucie. Damis donne à Lisette un billet pour Lucie, et ajoute:

DAMIS.

Et dis-luy bien que je la convaincrai de la sincérité  
de mon amour.

LISETTE.

Je vous le repete encore; c'est la difficulté:  
car comment voulez-vous prouver que c'est Lucie que  
vous aimez?

DAMIS.

Je le prouveray, en la demandant en mariage.

LISETTE.

Vouloir épouser, ne prouve point qu'on aime ...

Ensuite, Damis cherche à prouver la sincérité de son amour en  
donnant de l'argent à Lisette, mais il n'arrive pas à la  
convaincre:

LISETTE.

... Je le prens; mais cela ne me persuade point.  
On peut estre liberal par intérêt.

DAMIS.

Hé! laissons la plaisanterie. Rien n'est plus  
facile, te dis-je, que de prouver ma tendresse  
à Lucie. Mes regards, mes soupirs ...

LISETTE.

Cela prouvera que vous savez regarder, et soupirer.

DAMIS.

Ah! l'on voit bien quand le coeur ...

LISETTE.

Hé! non, l'on ne voit point quand le coeur ...

DAMIS.

D'accord; mais enfin, l'amour se prouve ...

LISETTE.

Se prouve? comment?



DAMIS.

L'amour se prouve par l'amour. (II, 1).

Et laissée seule sur la scène, Lisette dit à la scène suivante:

Ces petits Messieurs-là parlent tous aussi tendrement les uns que les autres. Ce qui les rend plus ou moins croyables, c'est le plus ou moins de foiblesse de la femme qui les écoute. (II, 2).

Une autre soubrette qui se méfie de l'amoureux de sa maîtresse est Marine dans Turcaret de Lesage (1709). La Baronne prend le Chevalier pour un "fort honnête homme", mais Marine n'est pas d'accord:

MARINE.

J'en juge tout autrement. Avec ses airs passionnés, son ton radouci, sa face minaudière, je le crois un grand Comédien; et ce qui me confirme dans mon opinion, c'est que Frontin, son bon valet Frontin ne m'en a pas dit le moindre mal.

LA BARONNE.

Le préjugé est admirable! Et tu conclus de là ...

MARINE.

Que le maître et le valet sont deux fourbes qui s'entendent pour vous duper ... (I, 1).

Puisque les femmes tiennent tant au mariage, certains hommes vont jusqu'à promettre d'épouser la femme à laquelle ils font la cour. Il va sans dire que les hommes n'ont aucune intention de garder ces promesses, qu'ils appellent des "promesses de mariage par manière de conversation". Dans les Fonds perdus de Dancourt (1686), Merlin raconte à Madame Gérante

que son maître Valère a fait une promesse de mariage à une jeune fille, mais, ajoute-t-il,

... ce n'étoit que par maniere de conversation. (II, 5).

Dans la Foire Saint Germain de Dancourt également (1696), le Chevalier de Castagnac vient à Paris avec sa soeur Urbine pour chercher Monsieur Farfadel, un homme à bonnes fortunes, car, dit le Chevalier,

... il y a quelques mois qu'il vint en Province, il vit ma soeur Urbine, il prit du goust pour elle; il luy fit une promesse de mariage par maniere de conversation, dit-il; et parce que je méprise de l'assommer, ma soeur Urbine par maniere d'acquit va le faire pendre... (Sc. 3).

Un peu plus loin, Monsieur Farfadel lui-même explique sa "technique":

... Je les laisse se flatter; je dis que je veux épouser l'une, je promets de faire la fortune de l'autre; je donne des regals, des cadeaux, des promenades; somme totale, je les amuse, et je ne conclus rien. (Sc. 16).

Regnard lui aussi présente un personnage de ce genre: dans les Filles errantes (Théâtre-Italien 1690), Cinthio est "un drole qui va de fille en fille, avec une promesse de mariage circulaire" (Scène du Brave). Et n'oublions pas que Monsieur Turcaret lui-même croit duper les femmes en promettant de les épouser (IV, 10).

Les hommes vont quelquefois encore plus loin et contractent un mariage avec la femme qu'ils cherchent à tromper; mais dans ces cas-là il s'agit bien souvent d'un mariage clandestin ou

irrégulier. C'est un thème qui revient fréquemment, particulièrement dans le théâtre de Dancourt. Dans la Femme d'intrigues (1692), Madame Thibaut, pour donner le change à l'officier qu'elle aime, lui présente un de ses espions déguisé en notaire, en disant:

Croiriez-vous bien, Monsieur, que cet homme-là donne cinquante mil écus à ses enfans? aussi il gagne tout ce qu'il veut.

Mais le "notaire" répond:

Tout ce que je veux, Madame, cela étoit bon autrefois: mais aujourd'hui pour épargner les frais d'un contrat la plupart des gens se marient sous seing privé. (II, 3).

Dans la Foire de Besons (1695), Mariane aime Eraste, mais elle ne veut pas l'épouser sans la permission de son père. Frosine, une intrigante, se moque un peu d'elle:

... est-ce que pour aimer un joly homme il faut qu'une fille demande permission? et combien y en a-t-il dans le monde qui se marient tous les jours incognito mesme?

Mariane lui demande si de tels mariages se font souvent, et

Frosine répond:

Très-souvent, à la vérité, ces mariages-là ne durent pas tant que les autres; mais ils sont bien plus à la mode. (Sc. 12).

Evidemment, le mariage irrégulier possède des avantages considérables; il manque toujours quelque formalité, ce qui permet à l'homme de le faire dissoudre quand bon lui semble. Dancourt présente un personnage qui se spécialise dans les mariages irréguliers dans le Moulin de Javelle (1696). Il s'agit d'un Chevalier peu scrupuleux qui veut séduire une bourgeoise, et qui vient au Moulin de Javelle pour essayer de la voir. Mais il apprend

qu'elle est mariée, et Monsieur Bertrand, l'aubergiste du Moulin, demande à son valet Lolive ce qu'il va faire:

LOLIVE.

Cela ne presse pas encore puisqu'elle est mariée, tant-pis pour elle, nous allons avoir d'autres affaires.

BERTRAND.

Morgé c'est un grand libartin que votre Maître, Monsieur de Lolive, des vieilles, des jeunes, des Bourgeoises, des Marquises; il en aime de toutes les façons, et il n'en épouse pas une.

LOLIVE.

Qu'est-ce à dire, il n'en épouse pas une? il n'y en a presque point qu'il n'épouse; mais comme nous autres jeunes gens nous ne faisons pas les choses dans toutes les règles, il manque toujours quelque formalité à nos mariages, et c'est ce qui fait qu'on les casse. (Sc. 23).

Dans la Foire Saint Germain (1696), un autre Chevalier, le Chevalier de Castagnac, fait la cour à Madame Bardoux, une femme qui a une réputation pour la vertu. Le Chevalier n'est guère un "amant" romanesque; vous avez du "goust" pour moi, dit-il à Madame Bardoux, j'en ai pour vous; mais sur quel pied seront nos rapports? est-ce que nous nous épouserons ou non? Madame Bardoux se fâche, mais le Chevalier lui dit:

Je m'explique, Madame, entendons-nous de grâce. Pour épouser, il faut connoître, et nous ne nous connoissons pas encore. En attendant le Contract de mariage, ne peut-on faire un bail de coeur à certaines clauses?

Madame Bardoux, scandalisée par la proposition, répond qu'une femme vertueuse comme elle ne saurait écouter de tels propos, et le Chevalier consent à supprimer "le bail de coeur". Mais

il ajoute un peu tristement:

C'est une espee de Contract qui est pourtant bien à la mode. (Sc. 24).

Ce dialogue fait penser à une scène du Joueur de Regnard, joué onze mois après la Foire Saint Germain. La Comtesse avoue au Marquis qu'elle s'engagerait volontiers dans "une affaire de coeur" avec lui, et le Marquis lui demande si "affaire de coeur" veut dire "mariage", ou bien autre chose ... (IV, 9).

Cette tendance à faire des mariages irréguliers fait que les paysannes en particulier se méfient des "jolis hommes" qui leur content fleurette. Dans l'Opéra de village de Dancourt (1692), La Flèche, valet d'un colonel, cherche à persuader à une villageoise de se laisser enlever par son maître. Louison veut savoir si c'est pour l'épouser que l'officier veut l'enlever, et puis, rassurée sur ce point, elle demande à La Flèche:

Et s'il m'épousoit seroit-ce pour toujours, et ne se démarieroit-il point? (Sc. 7).

Dans Colin-Maillard (1701), Claudine est également méfiante quand Eraste déclare qu'il l'aime; elle veut bien qu'il l'aime, mais non pas qu'il l'épouse, car, dit-elle,

... quand des Messieurs, comme vous, épousent de petites paysannes comme moy, on dit que ce n'est jamais pour tout de bon, et je veux que ce soit tout de bon qu'on m'épouse. (Sc. 11).

Quand on veut faire un mariage irrégulier ou un peu louche, on consulte souvent un personnage à qui on donne le nom

de "femme d'intrigues" ou d'"entremetteuse", personnage qui se mêle de faire des mariages et qui parfois sert d'intermédiaire entre deux "amants" séparés par un père ou par une mère. C'est surtout le théâtre de Dancourt qui nous renseigne sur les femmes d'intrigues. Dans les Vendanges de Suresne par exemple (1695), Madame Dubuisson est une entremetteuse qui se spécialise dans les mariages secrets. Son cousin Thibaut la décrit ainsi:

C'est une grosse Madame, au moins, et ce sont les mariages qui avont fait sa fortune. Elle a tant fait, tant fait, et ça sans Curé, ni Tabellion; elle n'y charche point tant de façons, aussi elle a la presse. (Sc. 3).

C'est avec Madame Dubuisson que Clitandre conspire pour écarter son rival et pour épouser Mariane. Dans les Eaux de Bourbon (1696), c'est Madame Guimauvin, femme d'un apothicaire, qui se mêle d'intrigues. Un paysan, Blaise, nous apprend qu'elle possède beaucoup d'habileté et de "sçavoir-faire", puisqu'elle a fait ses études à Paris (Sc. 9). Et après une rencontre avec un Chevalier, que Madame Guimauvin semble connaître déjà, Blaise lui dit:

Ah, ah, ce Monsieur le Chevalier qui en sçait si long est itou de vôtre connoissance ma comere l'Apotiquaresse. Oh morgué vos meilleures pratiques ne sont pas celles qui avont affaire des drogues de la Boutique, sur ma parole. (Sc. 12).

Une entremetteuse qui est beaucoup plus rusée et plus dangereuse est Madame Pinuin, dans les Corièux de Compiègne de Dancourt (1698). Clitandre et le Chevalier de Fourbignac, à

court d'argent comptant, décident de la consulter. Ils nous apprennent que Madame Pinuin est l'hôtesse des "Trois Rois", et que de plus

Elle a esté Femme de Charge d'une fille d'Opera, chez qui nous soupions quelquefois; c'est une fort bonne paste de femme, et dans le dessein que nous avons, nous pourrions bien avoir besoin d'elle. (Sc. 3).

C'est elle qui propose au Chevalier un mariage avec une riche Bourgeoise, Madame Robin. Le Chevalier n'y trouve qu'un inconvénient; c'est que Madame Robin est la fiancée d'un certain Monsieur Mouflard. Madame Pinuin le rassure:

Elle se défiancera si vous voulez, l'air du Camp luy a donné une noble aversion pour son fiancé, et un goût pour tout ce qui s'appelle homme d'épée. (Sc. 4).

Le mariage, continue-t-elle, lui rapportera trente mille écus - et le Chevalier accepte sans plus de façons. C'est Madame Pinuin également qui, un peu plus loin, se charge de faire parvenir un message de la part de Clitandre à Angélique, la jeune fille qu'il aime, et l'entremetteuse s'acquitte de sa commission avec une habileté admirable, en présence même de la mère de la jeune fille (Sc. 13). Une entremetteuse plus honnête figure dans Turcaret de Lesage (1709); il s'agit de Madame Jacob, qui pour vivre fait des mariages. Mais elle souligne le fait que ce ne sont que des mariages légitimes; ceux-ci "ne produisent pas tant que les autres", dit-elle, mais elle ~~se~~ veut avoir la conscience nette (IV, 10).



Mais l'entremetteuse sur laquelle le théâtre de l'époque nous donne les renseignements les plus détaillés est incontestablement Madame Thibaut, dans la Femme d'Intrigues de Dancourt (1692). Dancourt consacre presque toute la première scène de la pièce à la description de Madame Thibaut, et la scène prend la forme d'un dialogue entre Gabrillon, la servante de la femme d'intrigues, et La Brie, le cousin de Gabrillon. Madame Thibaut a envoyé chercher La Brie parce qu'elle a du travail pour lui, et La Brie estime que c'est un honneur insigne; et il raconte ce qui se passe chez la femme d'intrigues:

... Malepeste! Il se fait ici les plus belles affaires de Paris: voulez-vous des Charges, des Offices, des emplois? On vous en fera voir de tous les échantillons. Estes-vous dans le goût de vous marier? on vous y fournira des femmes de toutes tailles, de tous âges; et si vous plaidez, vous y trouverez des Solliciteuses depuis une pistole jusqu'à trente; voilà ce qu'on appelle une bonne boutique; il n'y a point ici de nenni. (I, 1).

Nous apprenons également que Madame Thibaut va se marier avec un officier normand qui a vingt-cinq mille livres de rente; celui-ci pense que Madame Thibaut a douze mille livres de rente et qu'elle attend un héritage de vingt mille écus. Gabrillon décrit la manière dont la femme d'intrigues a réussi à donner le change à l'officier; le logis a deux portes, et par la "petite porte" Madame Thibaut

... se mêle d'intrigues, fait des mariages, prête sur gages .... (I, 1).

Par la porte cochère, cependant, elle passe pour la veuve d'un conseiller de Bretagne, et par la magnificence de ses meubles,

de ses pierreries et de sa vaisselle d'argent (les choses qu'on lui apporte pour être vendues), elle a fait croire au capitaine qu'elle est un des meilleurs partis de la robe. C'est contre cette toile de fond que se déroule l'action de la pièce, qui n'est guère qu'une suite de visites; Madame Thibaut reçoit toute une foule de clients, et c'est dans ses entrevues avec ces clients que nous la voyons à l'oeuvre.

Ainsi, l'enjeu de la lutte qui oppose les deux sexes est le mariage. La femme cherche à se marier afin d'obtenir une liberté plus grande; l'homme se garde de se marier s'il le peut, ou s'il ne le peut pas il néglige quelque formalité sans laquelle le mariage est nul. Mais si la femme arrive à son but, c'est-à-dire si elle réussit à trouver une dupe avec laquelle elle peut faire un mariage légitime, elle jouit dès lors d'un pouvoir qui ne connaît plus de bornes, et l'homme doit se soumettre à elle. La qualité que la femme recherche chez un mari est avant tout la complaisance. Dans la Sérénade de Regnard (1694), Monsieur Grifon veut épouser la jeune Léonor, et la suivante Marine lui conseille de lui permettre de faire tout ce qu'elle veut:

Assurément dans ce siècle-cy, quand un mary laisse faire à sa femme tout ce qu'elle veut, c'est un homme adorable, on ne peut pas luy demander autre chose. (Sc. 16).

Et Monsieur Grifon n'hésite pas à promettre d'être un mari de ce genre:



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

PAGE ORDER INACCURATE IN ORIGINAL

Ah, mon enfant, tu peux l'assurer de ma part que si jamais elle est ma femme, je ne la contraindray jamais en la moindre bagatelle. (Sc. 16).

Dans le Distrain (1697), Regnard présente une soubrette qui cherche à persuader à sa maîtresse Isabelle d'épouser le Chevalier plutôt que Léandre, le distrait du titre. Lisette dit à Isabelle:

... Léandre a de l'esprit, mais il est trop distrait.  
Il vous faut un mari d'une humeur plus fringante:  
Léger dans ses propos, qui toujours danse, chante;  
Qui vole incessamment de plaisirs en plaisirs,  
Laisant vivre sa femme au gré de ses desirs;  
S'embarrassant fort peu si ce qu'elle dépense  
Vient d'un autre ou de luy. C'est cette nonchalance  
Qui nourrit la concorde, et fait que dans Paris  
Les femmes plus qu'ailleurs adorent leurs maris. (III, 1).

Dancourt lui aussi souligne l'importance de la complaisance chez les maris. Voici par exemple deux strophes du branle qui termine Colin-Maillard (1701):

Nombre de femmes et de filles  
Seroient au Couvent tost ou tard,  
Si leurs maris ou leurs familles  
Ne faisoient pas Colin-Maillard.

Quand une femme à la Bassette  
Feint de plumer quelque Richard,  
Loin d'interroger la Coquette,  
Maint époux fait Colin-Maillard. (Sc. dernière).

Et dans Turcaret de Lesage (1709), Madame Jacob, la revendeuse à la toilette qui se mêle de faire des mariages, propose à la Baronne un bon parti, qui, selon la formule de Madame Jacob elle-même, est "le plus excellent sujet". Et cet "excellent sujet", Madame Jacob le décrit ainsi:

C'est un Gentil-homme Limousin: la bonne pâte de mary; il se laissera mener par une femme, comme un Parisien. (IV, 10).

Comme Dancourt, Dufresny conseille aux maris de ne pas voir ce qui se passe chez eux; dans les Adieux des Officiers (Théâtre-Italien, 1693), un Amour chante la strophe suivante:

Vive la prudence  
Du grand Dieu Vulcain!  
Il voit qu'on l'offense  
Et va toujours son train.  
Suivez cet usage,  
Mortels indiscrets;  
Dans votre Ménage  
Vous aurez la paix. (Sc. 2).

Mais les femmes n'ont pas toujours la chance d'avoir un mari complaisant. La plupart des maris, si nous en croyons certains personnages du théâtre de l'époque, sont bizarres et brutaux. Selon Isabelle dans les Menechmes de Regnard (1705), les maris sont ou inconstants ou jaloux. Son père Demophon lui propose un mariage qui ne lui plaît pas, et elle cherche à différer ce mariage en prétextant qu'on ne trouve jamais un mari vertueux:

... aujourd'hui les époux  
Sont tous pour la plupart, inconstants ou jaloux.  
Ils veulent qu'une femme épouse leurs caprices;  
Les plus parfaits sont ceux qui n'ont que peu de vices. (III, 4).

Quoi qu'il en soit, la brutalité des maris attire le mépris des femmes, et elles commentent les moeurs masculines dans des termes qui sont quelquefois fort ironiques. Une comédie qui abonde en illusions ironiques de ce genre est Les Bourgeoises

à la mode de Dancourt (1692). L'un des thèmes qui revient fréquemment au cours de la pièce et qui fait rebondir l'action est "l'affaire du diamant". La bourgeoise Angélique a reçu un diamant de son mari, Monsieur Simon. Elle feint de l'avoir perdu, mais elle le garde, et quand elle a besoin de six cents écus, elle les emprunte à Madame Amelin et lui donne le diamant "pour nantissement". Bien entendu, elle tient à ne pas révéler à son mari cette petite opération - pour ne pas lui faire de peine, dit-elle à Lisette:

ANGELIQUE.

Je lui épargne ces sortes de petits chagrins autant qu'il m'est possible.

LISETTE.

Et cependant il se plaint encore.

ANGELIQUE.

Tous les hommes en sont logez là, ce sont des animaux grondans que les Maris.

LISETTE.

Que vous les définissez bien!

ANGELIQUE.

Je les connois ... (II, 4).

Un peu plus loin, Angélique et son amie Araminte prennent des mesures ensemble pour faire enrager leurs maris, et Lisette, laissée seule sur la scène, dit:

Les aimables petites personnes. Elles vont tenir entr'elles un petit conseil contre leurs Maris, et sans cela que feroient-elles. Grâce à l'avarice et à la bizarrerie des hommes, c'est aujourd'hui la plus nécessaire occupation qu'ayent les Femmes. (II, 6).

Au quatrième acte, Monsieur Simon s'empporte contre sa femme, et Angélique s'écrie:

Ah, que les maris sont incommodes avec leurs bizarreries perpétuelles! (IV, 5).

Et la pièce se termine sur la même note. La dernière réplique vient de Lisette, qui dit:

Hors les maris, tout le monde sort toujours bien d'intrigue. (V, 14).

Dans le Distrait de Regnard (1697), la vieille Madame Grognac n'a pas une très bonne opinion des maris:

Les Epoux sont bizarres,  
Brutaux, capricieux, imperieux, avarés,  
On devrait s'en passer, si l'on avoit bon sens. (I, 4).

- et c'est son mari à elle qui lui a inspiré ce mépris pour tous les hommes. Un autre personnage de Regnard, Cléanthis dans Démocrite (1700) exprime des sentiments pareils. Elle explique à sa maîtresse qu'elle s'est mariée il y a longtemps, mais, ajoute-t-elle,

... Ce Mariage là n'estoit qu'un coup d'essay:  
J'avois pris un mary brutal, jaloux, bizarre,  
Gueux, jolleur, débauché, capricieux, avare,  
Comme ils sont presque tous ... (II, 1).

L'humeur capricieuse et brutale; voilà ce qui caractérise les hommes, du moins aux yeux des femmes.

Si un mari ne permet pas à sa femme de vivre à sa guise, la femme est généralement assez habile pour le tourmenter jusqu'à ce qu'il soit obligé de se rendre. Dans Démocrite



de Regnard (1700), Cléanthis affirme avec orgueil qu'une femme peut toujours faire enrager un homme quand elle le veut.

Démocrite lui fait des reproches parce que chez les femmes tout est "artificieux"; si une femme ôtait sa "longue coëffure" et ses "hauts patins", "il ne resteroit pas un tiers de femme au plus". Cléanthis riposte:

Il nous en reste assez pour telles que nous sommes,  
Faire quand nous voulons bien enrager les hommes. (IV, 5).

La comédie de l'époque fournit bon nombre d'exemples de femmes qui font enrager leur mari. Dans les Bourgeoises à la mode de Dancourt (1692), la bourgeoise Angélique demande à son amie Araminte:

A quoi as-tu passé la nuit?

Et Araminte répond:

A chercher dans ma tête tous les moyens imaginables  
de faire enrager mon Mari. (II, 5).

A la même scène, la suivante Lisette fait allusion à un moyen de faire enrager les maris qui est fort à la mode: les deux femmes parlent de se venger sur leurs maris, et Lisette dit:

Que ce soit donc en tout bien et en tout honneur:  
pour mettre un Mari à la raison on s'en écarte quelquefois,  
et ces biais là ne valent jamais rien, quoi qu'ils  
soient les plus à la mode. (II, 5).

Il arrive quelquefois que quand une femme est contrecarrée, elle menace de faire enrager son mari, et cette menace est en général très efficace. Dans la Parisienne de Dancourt (1691), la mère d'Angélique veut qu'elle épouse Damis, un homme que la

jeune fille n'aime pas. Angélique dit qu'elle est prête à obéir à sa mère, mais si elle est obligée d'épouser Damis, elle lui donnera "tous les chagrins imaginables" (Sc. 23). Ce désir de faire enrager les maris donne lieu à une scène extrêmement comique dans la Femme d'Intrigues de Dancourt (1692). Dorante et Melinde sont mari et femme, mais ils se sont "volontairement séparés". Leur fils Léandre les trompe tous deux et Dorante propose à Melinde qu'elle revienne chez lui pour qu'ils soient mieux à même de surveiller Léandre. Mais Melinde soupçonne que son mari cherche à l'obliger à "revenir avec lui" ou à choisir un couvent; si cela est, dit-elle, elle reviendra chez lui, mais elle lui promet que sa vie n'en sera pas plus heureuse:

Oui, avec vous, avec vous; mais pour vous faire enrager plus que jamais. Je crierai nuit et jour, je chasserai vos valets, j'engagerai vos meubles, je déchirerai vos papiers, je mettrai le feu dans votre logis, et peut-être je ferai pis encore. Voilà sur quel pied, Monsieur, je veux retourner avec vous. (IV, 7).

- et Dorante décide qu'ils feront peut-être mieux de rester séparés. Dans la Sérénade de Regnard (1694), Monsieur Grifon, qui veut épouser Léonor, se renseigne sur le caractère de son épouse future auprès de Marine, la servante. Celle-ci ne connaît "qu'un petit défaut" chez la jeune fille:

C'est, Monsieur, que quand elle s'est mis quelque chose en teste, et qu'on s'avise de la contredire, elle crie, elle peste, elle jure, elle bat, elle mord, elle égratigne, elle estropie mesme en cas de besoin; mais dans le fond c'est une bonne enfant. (Sc. 16).

Dans Turcaret de Lesage (1709), Madame Jacob, la soeur de Turcaret,

nous apprend que le financier et sa femme ne vivent plus ensemble:

Bon, il y a dix ans qu'il est séparé de sa femme,  
à qui il fait tenir une pension à Valogne, afin de  
l'empêcher de venir à Paris. (IV, 10).

Mais il oublie de payer cette pension, et Madame Turcaret  
vient à Paris pour réclamer les "cinq quartiers" qu'il lui doit:

Il m'en est dû cinq; s'il ne me les donne pas, je ne  
pars point, je demeure à Paris pour le faire enrager,  
j'irai ches ses maîtresses faire un charivari ... (V, 9).

Les maris qui refusent de se soumettre à leur femme, qui  
cherchent à la contraindre, à limiter sa liberté, s'attirent le  
mépris de tout le monde. Si un mari devient jaloux de sa femme,  
sa jalousie l'expose au ridicule. Deux comédies en particulier  
s'occupent du problème de la jalousie: le Jaloux Honteux de  
Dufresny (1707) et le Jaloux Désabusé de Campistron (1709).  
Dans le Jaloux Honteux, le jaloux du titre est le président,  
qui prend des précautions extraordinaires afin de s'assurer  
que sa femme ne le trompe pas. On nous apprend dès la première  
scène que le Président ne quitte sa femme que lors des réunions  
du tribunal qu'il préside à Rennes. De plus, la seule domestique  
qu'il lui permet d'avoir est une jardinière, et sa femme se plaint  
de ce qu'il faut "passer par votre chambre pour entrer dans la  
mienne" (II, 6). Elle ajoute qu'il ne cesse de fouiller dans  
ses tiroirs et dans ses poches, et que loin de pouvoir recevoir  
un "amant" dans sa chambre, elle n'a même pas la possibilité de  
recevoir une lettre sans qu'il le sache (II, 6). Mais le

Président, bien que jaloux, ne tient pas à avouer publiquement sa jalousie, car il a peur du ridicule. Selon Frontin, le Président "n'est pas un jaloux déclaré, c'est un jaloux honteux de l'estre" (I, 1). Tout au long de la pièce, il est tiraillé entre sa jalousie et sa honte. A un moment donné, convaincu que sa femme le trompe, le Président est sur le point de laisser éclater sa colère, mais il arrive à se contraindre:

... Si j'éclate, que dira toute la Province, attentive sur un homme comme moy dans les premières places d'un Parlement? Je perdray l'estime et la confiance, car enfin l'usage, injuste usage, tu attaches à l'idée de jaloux celle de bigearre (sic), de capricieux, d'extravagant. Quelles idées, d'un homme qui juge les autres? Mais je crains pis encore; c'est le ridicule, ce ridicule qui fait mépriser jusqu'aux vertueux; ce ridicule qui avilit plus un homme, que tous les vices. Je seray donc l'objet du mépris et de la risée? Non, j'aimerois encore mieux estre trahi en secret par une femme, que convaincu publiquement d'estre jaloux. (IV, 5).

Mais il semble bien que ce soit à cet "injuste usage" que Dufresny donne raison à la fin de la pièce, car le Président finit par se convertir:

... cecy me corrigera d'un défaut que je n'ay jamais avoué ... (V, 9).

La jalousie du Président est mise en relief par celle de Thibaut, le concierge; Lisette compare les deux hommes lorsqu'elle affirme que Thibaut est si "occupé de sa jalousie grossière" qu'il ne "s'aperçoit point de la jalousie fine et délicate de son maître" (I, 5). Situation analogue dans le Jaloux Désabusé de Campistron (1709). Dorante a une jeune femme nommée Célie, dont il est devenu amoureux après le mariage. Sa jalousie s'est

éveillée en même temps que son amour, mais c'est une faiblesse dont il "rougit" (II, 2), et il craint le ridicule auquel elle l'expose. Il tient à mettre fin aux visites que Clitandre, Eraste et Cléon, ses amis, rendent à Célie. Celle-ci veut bien annoncer aux jeunes hommes que Dorante ne veut plus les recevoir dans sa maison, mais Dorante proteste que cette ligne de conduite l'exposerait au ridicule qu'il craint tant :

Vous voulez me charger d'un pareil ridicule?  
C'est tout ce que je crains. (II, 3).

A la scène suivante, Eraste et Clitandre viennent rendre visite à Célie et à Dorante, et en présence de Dorante ils se moquent d'un ami commun qui s'avise d'être jaloux de sa femme. Eraste estime qu'un mari jaloux "est de tous les objets le plus divertissant", et Clitandre et lui éclatent de rire, ce qui n'est guère propre à rassurer Dorante. Un peu plus loin, Dorante est furieux quand sa femme se met à coqueter avec Eraste, et en vient à porter envie à ceux dont la jalousie n'est pas susceptible d'être ridiculisée; c'est dans les termes que voici qu'il parle de sa souffrance à Dubois, son secrétaire :

... Les mains me démangeoient : mais j'ai craint les brocards,  
Qu'on m'auroit aussitôt jetté de toutes parts.  
Que vous êtes heureux vous ! en qui la nature  
Agit sans aucun art et regne toute pure,  
Qui bravant le public, et le qu'en dira-t-on,  
Expliquez vos chagrins à bons coups de bâton ...

- et il affirme que la jalousie ne peut s'exprimer librement que dans les rangs les plus bas de la société :

... Gens du peuple, artisans, portefaix et vilains,  
Vous de qui la vengeance est toujours dans vos mains ...  
(III, 4).

C'est un témoignage éloquent du ridicule qui s'attache à la jalousie.

Si tant de femmes recherchent la liberté dans le mariage, il n'est pas étonnant que les ménages ne soient pas heureux, et que la vie dans le mariage soit caractérisée par de violentes querelles ou tout au moins par l'indifférence des époux l'un envers l'autre. Les ménages désunis deviennent la règle, et les époux vivent séparément, ainsi que l'attestent bon nombre de comédies de l'époque. Citons à titre d'exemple la scène suivante, tirée de la Femme d'Intrigues de Dancourt (1692). La jeune Angélique se déguise en homme et vient consulter Madame Thibaut sur le meilleur moyen de rétablir sa fortune, et la femme d'intrigues offre de "le" marier à une riche veuve. Angélique demande ce qu'"il" ferait d'une femme et la scène continue:

MADAME THIBAUT

Ce que tous les autres jeunes gens qui épousent des femmes déjà surannées en font, leurs Intendantes et leurs Fermières. Si vous voulez, avant qu'il soit deux jours je vous livre la veuve d'un marchand de marée qui me persecute pour lui trouver un joli mari. Si le parti vous accomode elle vous mettra à la tête de vingt-cinq mille livres de rente.

ANGÉLIQUE

Une femme de vingt-cinq mille livres de rente, le joli poste pour un jeune homme, si cela n'obligeoit pas à résidence.

MADAME THIBAUT

Qu'appellez-vous résidence? Un homme de votre qualité est-il pour passer ses jours comme un Bourgeois cousu aux juppes de sa femme? On passe six mois à l'armée, de là on revient à Paris. Madame y est-elle, on va à



la Cour: vient elle à la Cour, on retourne à Paris; de manière qu'en tout un an un mari n'aura pas donné quarante jours à sa femme. (II, 6).

L'adultère devient de mise, du moins si nous en croyons le Chevalier dans la Foire Saint-Germain de Dancourt également (1696).

Il manifeste une répugnance assez naturelle pour le mariage:

Je ne suis pas fort époux moy de mon naturel, et sur le pied que sont aujourd'hui la plupart des femmes, la qualité de mary me semble la moins honorante de toutes. Ecuyer, Gentilhomme, Intendant, Econome, le bon amy de la maison avec de bons appointemens, et quelques gratifications; cela vaut mieux. (Sc. 23).

Et le paysan Blaise fait une allusion cynique à l'adultère dans les Eaux de Bourbon (1696); il s'agit d'un Intendant qui a amené sa femme à Bourbon pour qu'elle prenne les eaux et qu'elle soit ensuite capable d'avoir des enfants. Blaise est de l'avis que ce remède n'aura aucun effet; ce n'est que quand les femmes viennent seules à Bourbon qu'elles ont des enfants. (Sc. 2).

Dans la Malade sans maladie de Dufresny (1699), Valère et Angélique s'aiment, mais leurs parents s'opposent à leur mariage, et ils se voient obligés de dissimuler leur amour. La suivante Lisette leur donne des conseils; quand ils sont en présence de leurs parents, dit-elle, il ne faut pas qu'ils se regardent trop souvent, mais il ne faut pas qu'ils se querellent non plus:

Trop de complaisance prouveroit que vous êtes amans; il ne faut pas aussi trop vous contre-dire, on croiroit que vous seriez déjà mariés. (I, 7).

Mari et femme refusent de céder l'un à l'autre. Dans le prologue des Ménechmes de Regnard (1705), le dieu Mercure raconte à Apollon que Junon est jalouse de Jupiter; le père des dieux



cependant ne s'en soucie pas, car

... là-haut c'est comme icy-bas.  
Quand un Epoux a fait quelque intrigue nouvelle,  
La femme a beau crier, le mary va son train.  
Quand la Dame en revanche a formé le dessein  
De se dédommager d'un Epoux infidelle,  
Et qu'un Galant se rend Patron  
De la femme et de la maison;  
L'Epoux a beau gronder, faire le ridicule,  
Il faut qu'il en passe par là ... (Prologue, Sc. 1).

A la fin de la pièce, Araminte et Ménechme, qui se sont querellés tout au long de l'action, se raccommode et décident de se marier. Ménechme dit à Araminte:

... Ca, ma reine, épousons, malgré nôtre discord,  
Nous nous sommes tous deux chanté poëilles à tort,  
Moi, vous nommant fripone; et vous m'appellant traître.  
Nous n'avions pas pour lors l'honneur de nous connoître.  
Bien d'autres, avant nous, en formant ce lien,  
S'en sont dit tout autant, et se connoissent bien. (V, 6).

Dans le mariage, l'amour fait presque toujours défaut, et le "préjugé à la mode" couvre de ridicule tout mari qui s'avise d'être amoureux de sa femme. Même si l'amour existe au début du mariage, il ne dure guère, du moins si nous en croyons les personnages de comédie. Citons par exemple Julie dans une pièce de Champmeslé intitulée Je vous prens sans verd, (1693). Julie, une femme infidèle qui mène une vie de plaisir, et ses deux amis, Montreuil et Céliane, reçoivent un nombre de manuscrits dont les titres leur fournissent l'occasion de commenter les moeurs. Le premier manuscrit s'intitule "La pierre philosophale, ou l'Art de se faire aimer de sa femme", ce qui donne lieu aux saillies suivantes:

CELIANE.

Beau secret!

JULIE.

Il est rare.

CELIANE.

Il pourroit avoir cours  
Si l'hymen s'allioit avecques les amours.

JULIE.

Abus, l'hymen ternit l'Amant le plus aimable,  
Et des qu'il est epoux il devient haïssable. (Sc. 5).

Dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695), Silvanire décide de marier son fils pour le tirer du libertinage, décision qui pousse la suivante Marton à faire une observation révélatrice:

SILVANIRE.

Il faut que nous le mariions, ma pauvre Marton, ce Fils qui aime tant sans aimer. Le mariage le fera du moins aimer pour un temps.

MARTON.

Pour un temps! C'est bien tout ce que le mariage peut faire aujourd'huy. (I, 3).

Et il paraît que le laps de temps dont elle parle est extrêmement court. Quand Lisandre devient véritablement amoureux, Marton lui promet de convaincre la jeune fille qu'il aime

... que n'ayant soupiré que pour des Coquettes que vous estimez peu, vous ne quitterez point pour vous marier, de ces Maistresses que l'on reprend après quelques jours de mariage. (III, 6).

Même attitude envers le mariage dans Esope à la Cour de Boursault (1701).

Il s'agit du mariage du roi Cresus, qui se voit obligé de choisir

entre deux jeunes filles; il aime l'une, mais l'intérêt de l'Etat exige qu'il épouse l'autre. Il demande l'avis de ses courtisans, et deux favoris, Trasibule et Tirrene, lui conseillent de n'écouter que l'ambition; après tout, disent-ils, l'amour du roi sera vite étouffé par le mariage; c'est là l'usage, au moins:

... Cinq ou six mois d'Himen rallentissent les flâmes;  
Et la vertu des Grands n'est pas d'aimer leurs Femmes. (II, 2).

Et dans Danaé ou Jupiter Crispin de Lafont (1707), le dieu Mercure attribue la même durée à l'amour dans le mariage quand il dit à Jupiter:

Après quatre mille ans peut-on aimer sa femme?  
Car à bien supputer le temps  
Vous goûtez de l'hymen depuis quatre mille# ans  
Tandis que maintenant on maudit le ménage  
Après six mois de mariage. (Sc. 10).

On estime que ce ne sont que les Bourgeois qui font des mariages d'amour. Dans la Foire de Besons de Dancourt (1695), Cidalise et Frosine se moquent un peu de Monsieur Guillemain, un notaire. Cidalise dit:

... Il aime le beau sexe, c'est sa folie.

Mais Frosine répond:

Luy Madame? Vous n'y songez pas: il a la plus jolie femme de France, qu'il n'aime point du tout.

Et Monsieur Guillemain proteste:

Fy, aimer sa femme, cela est-il permis à un galant homme, & se marie-t'on pour cela dans le monde, à moins que d'estre du dernier bourgeois ... (Sc. 6).

Et Dorante dans le Jaloux désabusé de Campistron (1709) pense

ainsi, du moins jusqu'à ce qu'il devienne amoureux de sa femme.  
A son secrétaire Dubois, il décrit la manière dont le "préjugé à la mode" s'est formé en lui:

Quand j'entrai dans le monde, une pente fatale  
M'entraîna dans le cours de la grande cabale;  
Ceux qui la composoient m'instruisant tous les jours,  
J'eus bientôt attrapé leurs airs & leurs discours.  
J'occupai mon esprit de leurs vaines pensées,  
Et blâmant du vieux temps les maximes sensées,  
J'en plaisantois sans cesse, & traitois de bourgeois  
Ceux qui suivoient encor les anciennes loix.  
Quel est l'homme, disois-je, en faisant l'agréable,  
Qui garde pour sa femme un amour véritable?  
C'est aux petites gens à nourrir de tels feux.  
Ah! si l'hymen jamais m'enchaîne de ses noeuds,  
Loin que l'on me reproche une pareille flamme,  
Que je voudrai de bien aux amans de ma femme!  
Que ne croirai-je point devoir à leur amour,  
S'ils peuvent loin de moi l'amuser tout le jour!

DUBOIS.

Et pourquoi teniez-vous cet imprudent langage?

DORANTE.

Morbleu, pour imiter les gens du haut étage,  
De qui les sentimens ou faux ou trop outrez,  
De la droite raison sont toujours égarez. (II, 2).

Mais l'absence de l'amour dans le mariage ne caractérise pas  
seulement les "gens du haut étage"; Pierrot dans les Promenades  
de Paris de Mongin (Théâtre-Italien 1695) nous apprend que

... maintenant les femmes de Village  
N'aiment plus leurs maris dedans le mariage ... (I, 2).

La contagion semble être générale.

Ainsi, dans le théâtre comique entre 1685 et 1709, la  
parenté entre la liberté et le mariage devient plus étroite.

La parenté existe déjà chez Molière: Angélique Dandin par exemple lutte pour sa liberté dans le mariage. Mais dans le théâtre des successeurs de Molière, cette parenté prend une dimension nouvelle. On estime que le mariage est un moyen d'accéder à une liberté plus grande, de s'échapper de la tutelle paternelle, une condition de la liberté et non une conséquence, comme il l'est pour tant de "jeunes premiers" de Molière. Or, cette recherche de la liberté dans le mariage offre aux personnages de comédie certaines possibilités, leur permet - et même leur impose - une forme de conduite qui leur est propre et qui en vient à être l'une de leurs caractéristiques les plus frappantes. Et l'influence qui plus que toute autre détermine cette conduite, c'est la mode.

## CHAPITRE QUATRIEME

La liberté et l'amour (1): l'amour à la mode

La recherche de la liberté dans le mariage telle que nous venons de la décrire pose non seulement un problème d'ordre pratique - celui de savoir comment s'y prendre pour attraper sa dupe - mais aussi un problème d'ordre moral. En s'émancipant de l'autorité d'un père ou d'un époux, les personnages brisent en même temps toutes les entraves morales qui limitent leur liberté, ces entraves qui ont pour nom devoir ou vertu. En d'autres termes, lorsqu'ils se libèrent de la contrainte que représente un père ou un mari, les personnages se libèrent en même temps de la contrainte que représente la morale. Pour que la recherche de la liberté dans le mariage soit moralement acceptable, il est nécessaire de créer un climat moral assez particulier, un climat où les valeurs morales perdent leur rigidité et deviennent floues et vagues, ou bien où elles disparaissent complètement. C'est un climat de ce genre qui se crée dans la comédie de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup>.

Comme les "jeunes premiers" de Molière, les personnages de comédie refusent d'accepter une morale où la vertu équivaut au renoncement, au sacrifice, à la soumission, à l'obéissance. Pour eux, la vertu austère qui consiste à tourner le dos aux plaisirs de ce monde reste un idéal chimérique, impossible à atteindre. C'est un thème qui revient constamment dans le



théâtre comique de l'époque. On considère "l'antique sagesse" comme quelque chose de démodé qui n'est plus valable pour la société où l'on vit, et la vertu austère provoque le cynisme et le mépris des membres de la bonne société. Ceux et surtout celles qui la pratiquent sont présentés dans les comédies comme des ridicules, et en particulier on se méfie des femmes qui paraissent vertueuses; leur vertu n'équivaut qu'à la prudence, et elles n'ont que des "dehors trompeurs", pour emprunter le titre d'une comédie de Boissy. Certes, la prude était, depuis Molière, un personnage du répertoire. Mais les prudes - à l'exception peut-être de la Comtesse dans le Joueur de Regnard - deviennent plus surnoises et plus laides que Bélise dans les Femmes Savantes. Bélise est comique justement parce qu'elle n'est pas consciente de son "vice comique"; elle croit sincèrement que ses propos les plus hardis font preuve d'une modestie et d'une vertu exemplaires. Mais après Bélise, les prudes sont plus égoïstes, plus rusées. Un exemple frappant est celui de Céphise dans la Coquette et la fausse prude de Baron (1686). Céphise aime Eraste, et cherche à l'éloigner de sa nièce Cidalise, dont le jeune homme est amoureux. Pour ce faire, elle use de son autorité sur son mari Damis pour persécuter Cidalise. Celle-ci voudrait s'en plaindre à son oncle, mais la tante a trop d'autorité; ses

... dehors affectez, ses discours éternels de morale et de vertu, son déchaînement contre tous les plaisirs, dont elle sait goûter jusqu'aux moindres délicatesses, lui donnent un empire absolu sur l'esprit de Monsieur votre oncle ...

- dit la suivante Marton (I, 4).

Dancourt présente deux femmes vertueuses dans la Foire Saint Germain (1696), mais on se moque d'elles ouvertement.

Il s'agit de l'amour de Clitandre pour Angélique, une jeune fille qui est "toute charmante, toute adorable" (Sc. 7).

Malheureusement la mère d'Angélique est une femme vertueuse; on la décrit un peu ironiquement comme

... une veuve entre deux âges, un exemple de régularité, femme très-prude, & très rebarbative de son métier.

Et la suivante ressemble beaucoup à sa maîtresse; c'est

... un monstre de laideur, & un dragon de vertu, plus affreuse que le diable, & par conséquent plus méchante. (Sc. 7).

Un peu plus loin, les deux femmes en question font leur apparition,

en se plaignant de ce que quelqu'un leur a jeté des "immondices"

à la tête. La gouvernante, qui s'appelle Madame Isaac, pense

que c'est peut-être une punition du Ciel pour avoir amené

Angélique à la foire, mais Angélique lui dit fort insolemment:

Moy je ne me plains point, je n'ay rien eu: Mais vous qui êtes une personne si sage & si raisonnable, Madame Isaac, qu'est-ce que le Ciel punit en vous, je vous prie? (Sc. 9).

Et la scène suivante est une véritable scène de lazzi; on fait

tomber les deux femmes, on leur tord le bras et on leur joue

toutes sortes de tours pour les éloigner (Sc. 10). Une autre

prude paraît vers la fin de la pièce; c'est Madame Bardoux,

qui a peur de gâter sa réputation en venant à la foire; mais

un chevalier la rassure en lui disant que la vertu n'est jamais

qu'un masque chez les femmes:

... quelques regulieres qu'elles paroissent, presque toutes sont des coquettes, on en convient ... (Sc. 24).

Dufresny présente une prude également dans le Chevalier Joueur (1697). Cette fois c'est la Comtesse, qui prend des mesures pour épouser le Chevalier. Au début de la pièce, Frontin nous renseigne sur son caractère:

... elle croit cacher sa fragilité à l'abri de l'air severe dont sa physionomie est ombragée; elle nomme affection maternelle son amour pour mon Maître ... (I, 1).

Et la même année, dans le Charivari, Dancourt crée une autre femme qui ne se sert de sa vertu que pour cacher ses véritables intentions. La jeune Mariane apprend que sa tante va se marier, et ne peut s'empêcher de s'écrier:

Ma tante amoureuse à son âge!

Et elle explique la cause de sa surprise:

... Elle qui fait si fort la prude, & qui nous prêche continuellement de mépriser tous les hommes du monde! (Sc. 21).

Ce problème de la pruderie et de la vertu, nous le trouvons même dans le cadre fantaisiste qu'est celui des Fées de Dancourt (1699). La pièce s'ouvre avec un dialogue entre Melisende, la fée de la sagesse, et Blandonie, la fée des plaisirs. Melisende reproche à Blandonie de ne pas avoir observé "les regles de la politesse, & de la bien-seance". Blandonie réplique que la "regularité" de sa soeur n'est pas si grande qu'elle voudrait le faire croire,

puisqu'elle manque de respect envers Blandonie; et la fée des plaisirs continue en mettant en doute le droit de Melisende au titre de la fée de la sagesse, car:

... la plupart des bons connoisseurs ne vous admettent que pour la Fée de la Pruderie ... (I, 1).

Si nous en croyons Finette dans les Enfants de Paris de Dancourt (1704), la pruderie est à la mode. Climène, une jeune fille qui est aimée de Clitandre, est obligée de jouer le rôle d'une prude pour voir son "amant", et elle paraît vêtue fort modestement. Finette lui fait des compliments sur sa beauté:

Dans cet habit vous avez l'air charmant.  
Il n'est personne assurément,  
Qui soit faite comme vous l'êtes.  
Vingt Prudes, comme vous, à Paris seulement,  
Ruineront bien des Coquettes ...

Climène proteste que le rôle de prude ne lui convient pas:

J'en sortiray pourtant, je crois, mal aisément,  
On ne fait pas bien la Prude à mon âge.

Mais Finette n'est pas d'accord:

Vous moquez-vous? Nous vivons dans un tems  
Où la mode en devient fréquente.  
Dans les saisons, parmy les gens,  
Tout se dérègle, & se transplante,  
On voit des Prudes de vingt ans,  
Et des Coquettes de soixante. (III, 9).

Même les femmes reconnaissent leur faiblesse. Dans Madame Artus de Dancourt (1708), Madame Argante, complètement dominée par Madame Artus, une espèce de Tartuffe féminin, aimerait se retirer dans un couvent. Mais elle est amoureuse, et elle ne

peut pas se décider à quitter le monde. Avec une clairvoyance peu commune, elle lit dans le fond de son âme et offre en même temps des réflexions intéressantes sur les femmes en général:

On ne réussit pas dans tout ce qu'on projette.  
L'amour-propre au dedans combat tous nos efforts,  
Et souvent la vertu ne regne qu'au dehors.  
Telle de notre sexe est l'erreur sans seconde,  
Qu'il n'offre guere au Ciel que le rebut du monde.  
Ce n'est qu'à soixante ans que l'on songe à quitter  
Ce monde, où jusques-là on se plaist de rester. (IV, 7).

La vertu est quelque chose de démodé, comme le démontre une scène du Chevalier Joueur de Dufresny (1697). La Comtesse, qui, malgré sa réputation de vertu, est néanmoins sensible à l'amour, a jeté son dévolu sur le Chevalier. Pour éloigner sa jeune nièce Angélique, qui elle aussi aime le Chevalier, la Comtesse cherche à faire en sorte qu'elle épouse Dorante, un homme qui n'est plus jeune, mais qui a toutes les belles qualités qui manquent au Chevalier. A la fin de l'acte deux, la Comtesse fait de son mieux pour engager Dorante à se marier; elle lui dit notamment que

... ce que les autres font par foiblesse, nous le pourrions faire par de grands motifs; & nous autres ames fortes ...

DORANTE.

Parlez de vous, Madame, pour moy je n'ay point la force de cacher ma passion sous de grands motifs, j'ay pris le party d'avouer mon amour, & d'agir comme si je n'en avois point, en un mot, je prendray les interests d'Angelique sans rien cacher au Chevalier de tout ce que je conseilleray contre luy.

LA COMTESSE.

Il faut accorder la sincérité avec la prudence.

NERINE.

Assurément, & vous gâteriez tout avec votre probité gauloise; entrez chez Madame, elle vous donnera des leçons d'une certaine probité d'usage qui est bien plus sûre que l'autre. (II, 8).

Et au quatrième acte, la Comtesse fait de son mieux pour persuader Angélique de ne plus voir le Chevalier; et elle promet de dire à celui-ci qu'Angélique veut rompre avec lui "pour jamais". Angélique proteste:

Pour jamais, Madame, je ne dis pas cela.

Et la Comtesse attribue cette hésitation au climat moral du siècle:

C'est que vous n'osez le dire, voyez jusqu'où va le mauvais usage du siècle, les filles sont honteuses d'avouer qu'elles sont sages. (IV, 2).

Cette même peur du ridicule est exprimée également par Darinel dans les Fées de Dancourt (1699). La fée Melisende lui promet le don de la sagesse, et Darinel, "le Plaisant de la Cour" qui craint d'être renvoyé s'il devient trop sage, n'accepte le don que sous certaines conditions:

Dispensez-moy donc du ridicule de le trop paroistre, je ne veux point renoncer à mon employ. (I, 2).

Même idée dans la Foire Saint Laurent de Legrand (1709). Therame fait parvenir une lettre à la jeune fille qu'il aime pour lui déclarer ses sentiments, et il reçoit une réponse fort obligeante qui lui propose un enlèvement. Il est un peu déçu par la hardiesse

de la lettre:

... je veux que l'on soit moins facile,  
Qu'on se deffende un peu.

Mais son valet La Verduze lui reproche cette attitude démodée:

Monsieur, on ne voit plus  
Dans ce siècle pervers de ces rudes vertus  
Qui vous éclaboussent de dix pas à la ronde ... (Sc. 3).

Une conséquence plus ou moins directe de cette attitude envers la vertu est le refus d'écouter les beaux discours et les sermons. Plus d'une coquette, plus d'un "joli homme" manifestent une impatience extrême quand quelqu'un cherche à prêcher une morale plus saine que la leur. Dans l'Homme à bonne fortune de Baron (1686), Pasquin prêche un peu à son maître, mais celui-ci se défend en faisant voir une attitude cynique envers la vertu:

J'aime les Moralitez, elles endorment. (I, 12).

Même impatience chez la coquette Angélique dans l'Esté des Coquettes de Dancourt (1690); quand la toile se lève, Lisette, la suivante d'Angélique, est en train de conseiller à sa maîtresse d'être un peu plus raisonnable. Mais Angélique répond impatiemment:

Oh, ma chere enfant, laisse-moy en repos, je te prie.  
Le seul mot de raison me fait mourir à mon âge; faite  
comme je suis, je passerois pour folle dans le monde,  
si l'on me soupçonnoit seulement de sçavoir ce que  
c'est que la raison. (Sc. 1).

Un peu plus loin, c'est son amie Cidalise qui conseille à Angélique la prudence, mais Angélique s'exclame avec une ironie



non voilée:

Ah! que la morale a bonne grace dans ta bouche, &  
que tu fais bien des reflexions. (Sc. 8).

Dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695), Lisandre, qui comme Moncade est un homme à bonnes fortunes, se fâche contre sa soeur Henriette quand elle essaie de lui faire des reproches et de lui rappeler que s'il ne se corrige pas, son oncle le déshériterait. Lisandre réplique alors que l'héritage donnerait à son oncle le droit de le sermonner, et que par conséquent il renoncerait plus volontiers à l'héritage qu'à ses plaisirs (II, 1).

Dans deux pièces en particulier, le problème de la vertu et du plaisir passe au premier plan. Il s'agit d'Esope à la Cour de Boursault (1701) et des Fées de Dancourt (1699).

Dans Esope à la Cour, Esope aime Rodope, mais il estime qu'elle vit un peu trop librement. Rodope se justifie en disant que la vertu qui prend soin de sauver les apparences n'est souvent qu'une vertu factice, et que la véritable vertu n'est pas incompatible avec le plaisir:

Je hais l'honneur feroce & la vertu chagrine:  
Je vous l'ai déjà dit, je ris, chante, badine;  
Et croiant ma conduite exemte de remors  
Je ne prens aucun soin de sauver les dehors.  
Il est vrai qu'on en parle, & que de vieilles Dames  
Dont le coeur est encor susceptible de flâmes,  
Faciles à remplir les desirs d'un Amant,  
Ne peuvent presumer qu'on rie innocemment;  
Et jamais à l'Amour n'ayant été rebelles,  
Elles jugent de moi comme elles jugent d'elles.

Rien n'est plus dangereux dans leurs petits complots  
Que ces femmes de bien qui le sont à huis-clos:  
Qui des moindres plaisirs condamnent l'innocence  
Et trouvent tout permis en sauvant l'apparence.  
Pour moi, qui marche droit, je ne me contrains pas. (II, 1).

Et peu s'en faut qu'Esope ne se laisse persuader par ce raisonnement:

... Vous aurez peu de peine à me persuader;  
Mon coeur à se trahir demande à vous aider. (II, 1).

Encore plus que Boursault, Dancourt s'occupe du problème dans les Fées (1699). Toute la pièce semble être consacrée à la recherche de la "vraye sagesse". On commence par les deux extrêmes; le plaisir, symbolisé par Blandonie, la fée des plaisirs, et la sagesse, qui est personnifiée par Melisende, la fée de la sagesse. Toutes les deux ont une protégée; Melisende élève la princesse Inegilde, alors que Blandonie est responsable de l'éducation de la princesse Cléonide. La distinction semble assez nette. Mais voici que les choses se compliquent un peu: Inegilde aimerait mener une vie où le plaisir aurait plus de part, car elle a vu dans un songe un jeune Prince "suivy d'une superbe Cour" (I, 5). De son côté, la princesse Cléonide est aussi malheureuse que sa soeur; tant de plaisirs la fatiguent:

Ah ma soeur, que d'éternels plaisirs sont ennuyeux! (...)  
... & les chagrins, & les perils & les malheurs mesmes  
sont nécessaires pour faire gouter l'avantage de les  
avoir evitez.

Les fées arrangent des mariages pour les jeunes princesses;  
Cléonide doit épouser le Prince de l'Isle Fortunée, où l'on

mène une vie de plaisir, et Inegilde doit épouser un prince sage, le Prince de l'Isle Inconnue, île où :

Une aimable tranquillité  
Règne toujours sur nôtre heureux Rivage;  
L'interêt & la vanité  
N'en ont point encor écarté  
L'innocence du premier âge. (II intermède).

Malheureusement, l'amour brouille les cartes. Inegilde s'éprend du Prince de l'Isle Fortunée, et Cléonide d'Astibel, le Prince de l'Isle Inconnue. Astibel est vieux et plutôt laid, mais Cléonide trouve ses idées morales extrêmement attrayantes; elle l'entend qui critique la moralité de la Cour:

Le trouble règne dans tous les coeurs, une fausse tranquillité masque les visages; & peu soigneux de corriger ses vices, on se contente de les savoir cacher.

Cléonide lui avoue qu'elle partage ses sentiments:

... je connois comme vous le ridicule de cette morale si severe en apparence, & si relâchée quelquefois en secret; & plus j'ay d'horreur pour ceux qui la suivent, plus j'ay de goust pour la vraie sagesse.

Elle ajoute qu'elle a décidé de mener une vie nouvelle,

... où l'on tienne un milieu si juste entre les plaisirs & les peines, qu'en ne s'attachant jamais trop aux uns, on soit toujours exempt des autres. (III, 9).

Astibel est si charmé par Cléonide qu'il décide sur-le-champ de l'épouser. Naturellement, la fée de la sagesse s'étonne qu'un homme aussi sage puisse penser à épouser une jeune fille élevée par la fée des plaisirs, mais Astibel répond:

Notre morale est moins farouche que la vôtre; & les plaisirs & la vertu ne sont pas si fort incompatibles. (III, 10).

Et la mère des princesses agréé ce mariage, ainsi que celui d'Inegilde avec le prince de l'Isle Fortunée; de même que sa soeur, Inegilde a besoin de plus d'équilibre:

... il faut que le mélange des plaisirs ... remette  
(le coeur d'Inegilde) dans l'état auquel il doit estre  
pour goûter un parfait bonheur. (Sc. dernière).

La "thèse" de la pièce semble être qu'il faut chercher un juste milieu entre une morale trop sévère et une vie de plaisir effréné; du moins c'est là l'idée exprimée par l'intermède qui termine la pièce:

La Sagesse est trop severe,  
Le plaisir trop dangereux,  
Quand la Raison les modere,  
Qu'ils ont de charmes tous deux. (III intermède).

A la morale austère, cette morale qui s'impose pour ainsi dire du dehors, on substitue une morale de l'expérience, une morale du monde. Le critère par lequel on mesure la valeur morale d'une action est l'opinion publique, le "qu'en dira-t-on"; le bien est ce que tout le monde fait, ce qui est "de mise" dans la société. L'influence de l'opinion publique est un résultat direct de l'importance de la vie sociale; dans les salons on aime causer, médire du prochain. Dans la Désolation des Joueuses de Dancourt (1687), la joueuse Dorimène a un salon de jeu chez elle, et elle reçoit la visite d'une Comtesse, qui raconte l'histoire d'une "Procureuse" de sa connaissance; elle a perdu une somme considérable au jeu, et son mari l'a querellée (Sc. 6).

On parle également d'une Intendante qui ruine son mari (Sc. 7). Et dans un autre salon, celui d'Angélique dans les Bourgeoises à la mode (1692), la médisance fait partie du programme des divertissements qui aideront Angélique à passer son temps sans s'ennuyer (IV, 6).

Dans ce climat de médisance, il est inévitable que toutes sortes de bruits se propagent dans Paris. Ce qui est peut-être plus remarquable, c'est que tout le monde semble prêt à y ajouter foi, et les bruits deviennent une source de renseignements. Un bon exemple de ce phénomène se trouve dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695). Orasie, une dame provinciale qui est "entêtée de sa noblesse" (I, 3) veut marier son fils Alcippe à Hortense. Mais elle a entendu des bruits relatifs à la famille d'Hortense - on dit que parmi ses parents la jeune fille compte un banquier et un homme d'affaires - et Orasie décide de ne pas conclure le mariage avant d'avoir découvert la vérité (V, 4). Exemple encore plus frappant dans le Capricieux de Jean-Baptiste Rousseau (1701). Le vieux Pamphile aime Hortense, et pour écarter son jeune rival Valère il lui dit qu'Hortense a eu un rendez-vous avec un autre jeune homme. Valère lui demande qui l'a renseigné sur l'infidélité d'Hortense, et Pamphile répond un peu vaguement que c'est un fait connu du public. Mais la réponse semble satisfaire Valère et il s'en va, en affirmant qu'il ira chercher son rival pour avoir un éclaircissement avec

lui (III, 9). Dans Madame Artus de Dancourt (1708), Madame Argante veut annoncer à son fils qu'elle va se marier prochainement - mais il sait la nouvelle déjà et avoue qu'il doit le renseignement à "un simple bruit" (III, 3).

Mais l'opinion publique n'est pas seulement une source de renseignements; c'est par rapport à elle que les personnages agissent. Encore une fois, on trouve un exemple frappant de ce phénomène dans les Dames Vangées. Lisandre a la réputation d'être un homme à bonnes fortunes. Son valet Pasquin révèle à la suivante Marton que Lisandre garde le portrait d'une femme au-dessus de son lit, et lui demande si elle ne l'a pas vu. Marton proteste vivement:

Moy? Pour qui me prens-tu? Les honnestes Filles ne doivent point aller dans la chambre d'un homme qui a si mauvais bruit.

Mais Pasquin la rassure:

Va, va, ce n'est que du bruit. Ton honneur y seroit moins en danger que ta reputation. (I, 7).

Et un peu plus loin, nous apprenons que Lisandre tient à garder la mauvaise réputation qu'il a dans le monde. Quand il se sent touché par un amour véritable, il a peur que le public ne se moque de lui:

... Faut-il que je donne la Comedie au Public? (II, 7).

C'est l'opinion publique également, au moins dans une certaine mesure, qui dicte la conduite des femmes à qui Lisandre fait la cour. Il trompe tant de femmes à la fois qu'il est étonnant que son véritable caractère ne soit pas connu de tout le monde; mais Pasquin nous fait savoir que c'est le souci de leur réputation qui empêche les femmes de le démasquer. Son maître, dit-il, écrit à toutes les femmes des lettres où il exprime tant de reconnaissance pour les moindres faveurs qu'on a l'impression que les femmes en question n'ont plus rien à lui accorder (I, 8). C'est une espèce de chantage moral qui n'est rendu possible que par la force que possède l'opinion publique. On voit plus loin un autre exemple de l'autorité du "qu'en dira-t-on". Hortense, la jeune fille qui est aimée de Lisandre, devrait entrer dans un couvent, mais après avoir vu Lisandre, elle essaie de différer son départ prétextant qu'un prompt départ inviterait<sup>à</sup> la médisance. Orasie la fait taire en lui disant que les gens parlent déjà de son amour pour Lisandre, et elle n'écoute pas sa fille qui voudrait rester dans le monde encore un peu de temps pour se justifier (IV, 2).

Dans la Ceinture magique et dans Le Capricieux, deux pièces présentées par J.-B. Rousseau en 1701, l'opinion publique passe au premier plan. La première des deux pièces nous montre que même des ridicules, qui sont risibles justement en raison de leurs tendances anti-sociales, ne négligent pas tout à fait



l'opinion de la société. C'est la situation assez banale de deux vieillards qui sont amoureux de leurs pupilles, et d'un fourbe qui leur offre une ceinture magique pour se faire aimer des deux jeunes filles. Les deux hommes doivent mettre la ceinture en même temps, mais ils hésitent à le faire dans la rue, de peur qu'on ne vienne se moquer d'eux (Sc. 10). L'opinion publique est d'un plus grand poids dans le Capricieux, et c'est elle qui dans une large mesure explique l'humeur changeante du Capricieux lui-même. Le Capricieux est un vieillard nommé Albert, et quand il fait sa première apparition sur la scène il est en train de jurer; quelqu'un est venu lui proposer un mariage avec une jeune fille, mais il refuse de contracter

... un chien de mariage à me faire siffler ... (I, 3).

Quelques minutes plus tard, cependant, il change d'avis, et décide que le mariage serait peut-être moins à craindre que le veuvage. La suivante Jacinte se moque de lui en feignant d'être d'accord avec ses raisonnements; elle lui dit que si on a une "femme jolie" la vie est joyeuse car "chacun vous fait la cour". Elle ajoute que si Albert se remarie tout Paris parlera de lui:

... Mille gens qui pour l'heure ignorent qui vous êtes  
De vos vertus bientôt publieront des gazettes,  
Et dans mille chansons votre nom exalté  
Passera glorieux à la postérité. (I, 4).

Et Albert, qui ne comprend pas le sens caché des paroles de Jacinte, est ravi quand il pense à l'approbation que lui accorderont ses concitoyens:

... Parbleu, tu n'as jamais mieux parlé de ta vie:  
Je ne me sens pas d'aise, & mon ame est ravie ... (I, 4).

C'est le "qu'en dira-t-on" qui dicte la conduite d'Albert.

Des exemples du même phénomène se produisent à plusieurs reprises dans le théâtre de Dancourt. Dans les Enfants de Paris (1704), la suivante Finette annonce à Clitandre qu'elle a des visites à faire, et il lui offre sa chaise. Mais elle refuse en disant:

Ah! je crains trop la medisance ... (II, 7).

Dans la Trahison Punie (1707), Don André, un homme à bonnes fortunes, fait la cour à la fille de Don Félix, et celui-ci en est fâché, car les gens commencent à médire d'eux. Il s'en plaint à Don André:

Sur ses pas en tous lieux vous cherchez à paroître,  
Vous passez fort souvent la nuit sous sa fenêtre,  
Prés d'elle au cours, au temple, on vous voit tous les jours,  
Cela donne sujet à de mauvais discours ... (I, 7).

L'année suivante voit la représentation d'une autre comédie de Dancourt, intitulée Madame Artus. Il s'agit cette fois d'un mariage secret contracté par Dorante, fils de Madame Argante. Il hésite à annoncer la nouvelle de son mariage à sa mère, car elle pourrait le déshériter. Bien sûr, il serait en droit d'intenter un procès contre elle, mais ce ne serait qu'à contre-cœur, car l'opinion condamnerait une telle démarche:

... Que dira-t-on? Un fils plaider contre sa mere!  
Mon coeur fremit, s'étonne & repugne à celà;  
Il faudra, malgré moy, pourtant en venir là. (I, 4).

Et dans les Agioteurs (1710), c'est un mariage qui pourrait être condamné par le public que l'on hésite à contracter. La vieille Madame Sara est amoureuse d'un jeune homme qu'elle veut épouser; mais elle lui prête de l'argent, "qu'il fait valoir", et elle a peur que les gens ne pensent qu'en l'épousant elle fait "une emplette plutôt qu'un mariage" (I, 3).

= Ainsi, l'opinion publique accepte et autorise certaines formes de conduite. Elle fait plus encore, elle les impose. L'opinion publique n'équivaut pas d'ailleurs à l'opinion de tout le monde; il s'agit plutôt de l'opinion d'un groupe de personnes composé de ceux qui jouissent d'un certain prestige dans la société et qui appartiennent pour la plupart aux couches sociales les plus élevées. C'est ainsi que se constitue une manière collective d'agir et de penser qu'on appelle la mode. C'est la mode qui détermine le train de vie que mènent les personnages de comédie, qui dicte leurs attitudes, leur conduite, leurs actions. Or, la recherche de la liberté dans le mariage telle que nous venons de la décrire est une forme de conduite qui est imposée par la mode; par conséquent, elle n'est pas simplement un moyen de réaliser un idéal de bonheur personnel, mais le signe distinctif de tout un groupe social, la preuve qu'on appartient à ce groupe. La conduite de ceux qui recherchent la liberté dans le mariage prend donc une dimension nouvelle, et les aspects de cette conduite qui permettent à l'individu une plus grande liberté témoignent

également de l'influence de la mode; c'est la mode aussi bien que la recherche de la liberté qui dicte par exemple les moyens qu'emploient les personnages pour rehausser leur beauté physique.

La recherche de la liberté dans le mariage s'inscrit dans deux contextes différents, et dans chacun des deux l'influence de la mode se fait sentir. Tout d'abord, les personnages veulent être à même de participer à la vie de société, à goûter tous les plaisirs que leur offre le monde. En cela ils ressemblent à certains personnages de Molière, comme par exemple la femme de George Dandin. Mais le thème de la vie de plaisir prend plus d'ampleur dans le théâtre des successeurs de Molière; on nous donne des renseignements beaucoup plus détaillés sur les éléments dont se compose cette vie. Les personnages s'offrent des plaisirs variés, des plaisirs qui sont tous autorisés par la mode. On se réunit volontiers dans les salons. Dans la Coquette et la fausse prude de Baron (1686), l'auteur nous fait entrevoir un salon parisien, et crée dès le début de la pièce l'atmosphère où il veut placer son héroïne Cidalise. Cidalise mène une vie un peu déréglée, et Damis, son oncle, lui fait des reproches. Sa maison, lui dit-il, est le "rendez-vous de tous les faneants de la Cour et de la Ville", et Damis continue en énumérant quelques membres de la société que fréquente Cidalise: "Provinciaux, Gens de Robe, Abbez, Poetes, Musiciens" (I, 2). L'année suivante, Dancourt nous donne un aperçu de ce qui se passe

dans un salon parisien dans la Désolation des Joueuses (1687). Une jeune fille, Angélique, se plaint auprès de sa suivante Lysette de ce que sa mère, Dorimène, invite tant de gens chez elle pour jouer au lansquenet; ceux qui viennent sont "tout ce qu'il y a de Faineans, de Ridicules, & d'Extravagans, pour ne rien dire de plus fâcheux ..." (Sc. 1). Et dans les scènes suivantes on nous présente toute une série de ces "Faineans" et "Ridicules". Tout d'abord une Comtesse vient demander où sont tous les autres: le Chevalier, Monsieur l'Abbé, le petit Caissier, la Marquise (Sc. 6). Vient ensuite un joueur qui s'appelle Clitandre (Sc. 7), et il est suivi d'une Intendante, qui est joueuse elle aussi et qui se pique d'être une dame de qualité. Elle est tellement accablée par la nouvelle de l'interdiction du lansquenet qu'elle s'évanouit. Lysette la ranime au moyen d'un jeu de lansquenet qu'elle a dans sa poche. (Sc.8). A la scène suivante c'est le tour du petit Caissier, qui menace de se pendre si l'arrêt qui interdit le lansquenet n'est pas révoqué. Nous apprenons qu'il a joué de l'argent qui n'est pas à lui, et qu'il a perdu vingt-cinq mille francs (Sc. 9). Ce tableau de la vie sociale se complète par Eraste, un homme à bonnes fortunes, et le Chevalier, qui est un chevalier d'industrie. Comme la Désolation des Joueuses, une autre pièce de Dancourt intitulée l'Esté des Coquettes (1690) n'est guère qu'une série de visites; Angélique reçoit deux coquettes, un Abbé et un officier. Elle reçoit aussi un financier du nom de César-

Alexandre Patin; c'est un personnage ridicule, qui est berné par tout le monde. Dans les Bourgeoises à la mode (1692), le mari d'Angélique ne veut pas qu'elle sorte de chez elle; et Angélique consent à ne pas quitter la maison pourvu qu'elle puisse "recevoir compagnie" sept fois par semaine (IV, 6).

L'un des passe-temps préférés de ceux qui se réunissent dans les salons est la conversation. On a tendance à créer un langage particulier, un vocabulaire spécial et un peu recherché. Un certain nombre de pièces nous fournissent des renseignements intéressants sur le langage des gens à la mode: les Bourgeoises à la mode de Dancourt par exemple (1692) présente deux bourgeoises qui se saluent ainsi:

ARAMINTE.

Hé bonjour mon aimable petite.

ANGÉLIQUE.

Ma chère bonne, comment te portes-tu?

De plus les deux femmes sont très sensibles aux finesses du langage, ou plutôt elles sont prêtes à censurer ce qu'elles considèrent comme des termes grossiers: au quatrième acte, Angélique fait des reproches à son mari parce que celui-ci a "toujours dans la bouche des mots à effaroucher les personnes les moins timides" (IV, 5). Et on se sert de plusieurs termes qui sont fort en vogue, comme le mot furieusement, qui revient dans la bouche non seulement d'Angélique et d'Araminte mais



même dans celle du valet et de la suivante<sup>1</sup>.

Une comédie en particulier nous renseigne sur le langage à la mode: c'est les Mots à la Mode de Boursault (1694).

Boursault satirise l'influence de la mode sur le vocabulaire qu'on emploie dans le parler courant. Madame Josse, la femme d'un orfèvre ennobli, et ses deux filles, Nanette et Babet, se piquent d'être des dames de qualité et de suivre la mode en tout. Il va sans dire que Boursault outre tous leurs traits pour les rendre ridicules. Mais c'est surtout leur langage qui l'intéresse. Au début de la pièce nous apprenons que Madame Josse parle d'une manière très affectée et qu'elle se sert volontiers des termes à la mode. "Gros" est un mot qu'elle affectionne particulièrement, et elle va même jusqu'à dire "Alexandre le Gros" au lieu de "Alexandre le Grand". (Sc. 1). Et quand Monsieur Brice, le frère de Madame Josse, fait son apparition, elle lui adresse un discours de cinq vers où le mot "gros" revient six fois (Sc. 6).

Les scènes 3 et 4 sont d'une importance capitale en ce qui concerne "les mots à la mode". Il s'agit de trouver des maris pour Nanette et Babet. Madame Josse apprend à son mari qu'elle a déjà choisi des maris pour ses filles, et Monsieur

1. Angélique: ... votre mémoire est furieusement long (I, 7);  
Araminte: J'ai furieusement affaire d'argent comptant (III, 6);  
Frontin: Je t'aime furieusement (III, 5); Lisette: J'ai été furieusement querellée (III, 9).



Josse lui demande si elle s'est informée des "biens", des "emplois" et des "familles" des jeunes hommes en question. Madame Josse lui reproche d'avoir dit "familles", parce que ce mot est bourgeois; il aurait dû dire "maisons", puisque ce sont des gentilshommes. Cependant, Monsieur Josse affirme qu'il aimerait mieux avoir des gendres "honnêtes", et pour s'assurer que sa femme l'a bien compris, il lui dit:

... Entendez-vous, ma Femme?

Mais ce terme déplaît à Madame Josse:

A moins d'être du peuple on ne dit point ma Femme. (Sc. 3).

Les deux filles, Nanette et Babet, manifestent les mêmes caractéristiques que leur mère. Elles appellent leur père "Monsieur", et il leur demande de dire tout simplement "Mon Père". La réplique de Babet est délicieuse:

Quoi-que le nom de Père dit de beau, de touchant,  
Depuis un an ou deux cela put le Marchand. (Sc. 4).

Fort obligeamment, Boursault souligne les mots qui sont "les mots à la mode", et sur lesquels il veut attirer l'attention du lecteur. Il y en a un bon nombre dans les répliques de Nanette et de Babet lorsque leur père leur dit qu'il a l'intention de marier Nanette à Monsieur Poussineau, un marchand de drap, et Babet à Monsieur Rodillard, un banquier. Il va sans dire que les deux filles refusent les partis que leur propose Monsieur Josse, et protestent qu'elles sont fort capables de choisir pour elles-mêmes:

NANETTE.

J'en sçais qui sous nos Loix sont prêts à se ranger,  
Fait comme une Peinture, & jolis à manger,  
Au lieu que les Amans dont vous faites l'ébauche,  
Ont un esprit si louche! un entretien si gauche!

BABET.

Quoique votre Noblesse ait déjà près d'un mois,  
Il vous reste toujours des Vestiges bourgeois.  
Je ne vois qu'à vous seul ces petites manières. (Sc. 4).

Il paraît que ce sont les dames qui décident quels mots  
seront à la mode et quels mots ne le seront pas. Le frère de  
Madame Josse lui reproche l'emploi qu'elle fait du mot "gros",  
qu'il dit ne plus être à la mode:

... Gros est un mot prescrit, ma soeur ... (Sc. 6).

Et à l'appui de son opinion il cite l'Académie Française, qui,  
dit-il, est "L'Enemie, en un mot, des sotises nouvelles" (Sc. 8).  
Mais lorsque De l'Orme, un jeune parvenu qui aspire à devenir  
le gendre des Josse, entend parler de l'aversion de Monsieur  
Brice pour le mot "gros", il se moque un peu de lui:

Tant pis: il se fera lapider par les Dames.  
C'est un des mots nouveaux qu'elles aiment le plus. (Sc. 8).

Une deuxième source du plaisir dans les salons est le jeu,  
et surtout le lansquenet, malgré l'arrêt qui l'interdit. Dans  
les Deux Arlequins (Théâtre-Italien, 1691), Le Noble fait allusion  
à cette interdiction (II, 8), et c'est une série de joueurs

consternés par l'interdiction que présente Dancourt dans la Désolation des Joueuses (1687). Tous les personnages ont besoin du jeu soit pour subsister, soit pour cacher leurs intrigues; par exemple, le Chevalier de Bellemonte est un Chevalier d'industrie que l'on décrit ainsi:

Le Chevalier est un Aventurier tombé des nues, qu'on ne connoist que par le jeu, & qui ne subsistoit que par là, comme mille autres de son caractère. (Sc. 2).

C'est Dorimène qui donne à jouer chez elle, et sa fille Angélique dit à sa suivante qu'elle aimerait mieux être la fille la plus pauvre du royaume que de voir sa mère jouer autant qu'elle le fait (Sc. 1). Et dans les Bourgeoises à la mode (1692), il s'agit encore d'une dame qui veut donner à jouer chez elle, mais cette fois c'est une bourgeoise, Angélique. Elle est mécontente de sa condition, et elle aimerait passer pour une dame de qualité. La suivante Lisette lui donne quelques conseils:

... abandonnez-vous toute à votre genie, commencez par donner à joller, recevez grand monde; il y a mille Bourgeoises des plus roturieres qui n'ont pas d'autre titre pour faire les Femmes de consequence. (I, 5).

Le Théâtre-Italien a aussi son mot à dire sur le jeu. Dans la scène d'exposition de la Cause des Femmes de Delosme de Montchenay (1687), Bassemine se plaint de la conduite de sa fille, qui attire chez lui

... cinquante pieds plats d'Auteurs, & autant de  
Joueurs de profession, qui font soir & matin de  
ma maison une double Academie.

Il se plaint également des amendes que sa fille lui fait payer,  
mais Colombine le console en parlant de l'honneur de figurer  
"sur le catalogue des Martyrs du Lansquenet & de la Bassette".  
Dans les Bains de la Porte Saint Bernard de Boisfran (1696),  
Angélique trouve que le jeu est un plaisir "insupportable",  
mais Colombine le défend vivement, car les "lanterniers du  
quartier" et les "Cadets de Magistrature" ne subsistent que  
par lui (I, 2). D'autre part, si nous en croyons Arlequin,  
les femmes ont recours au jeu pour expliquer les cadeaux qu'elles  
reçoivent de leurs amants:

... si les maris s'étonnent de les voir propres  
sans sçavoir d'où viennent leurs braveries, elles  
en sont quittes pour dire: Oh dame, mon petit fils,  
c'est que je suis heureuse au jeu. (I, 6).

Le jeu figure également dans le Joueur de Regnard (1696)  
et dans Turcaret de Lesage (1709)<sup>1</sup>. Mais on ne présente plus le  
jeu dans le contexte du salon; nous apprenons qu'il existe  
des maisons spéciales où l'on ne fait que jouer. Dans le Joueur,  
Nérine demande à voir Valère, le joueur du titre, mais quand  
Hector, le valet de celui-ci, hésite avant de répondre, Nérine  
devine fort bien où se trouve Valère:

---

1. Pour une étude détaillée de la question du jeu, voir L. O.  
Forkey, The Role of Money in French Comedy during the Reign  
of Louis XIV, Baltimore 1947, pp. 34 sqq.

J'entens autour d'un tapis vert,  
Dans un maudit brelan ton Maistre joue & pert ... (I, 2).

Et encore une fois, on présente un personnage qui ne subsiste que par le jeu; cette fois, il s'agit du marquis, qui est

... Un Marquis de hazard fait par le lansquenet ... (I, 6).

Turcaret appelle les mêmes remarques. Le Chevalier, un petit-maître, est lui aussi un aventurier qui court les brelans; la suivante Marine nous renseigne sur son caractère:

... il n'est pas de ces Chevaliers qui sont consacrés au célibat, & obligez de courir au secours de Malthe. C'est un Chevalier de Paris, il fait ses caravanes dans les Lansquenets. (I, 1).

Il va sans dire que les habitués des salons s'adonnent non seulement aux plaisirs de la conversation et du jeu, mais aussi à la galanterie. Très souvent, c'est dans un contexte de visites que se déroule l'intrigue amoureuse des comédies: le Jaloux de Baron (1687), la Désolation des Joueuses de Dancourt (1687), l'Esté des Coquettes de Dancourt (1690) offrent des exemples de ce phénomène. Dans les Bourgeoises de Qualité de Hauteroche (1690), nous apprenons que Mariane a rencontré son "amant" Lisandre chez sa tante:

On veut que tous les jours j'aïlle chez une Tante  
Lisandre est son Amy, je le vois, je luy plais,  
Il me parle, il se rend à mes foibles attraits. (I, 2).

Et dans le Retour des Officiers de Dancourt (1697), Madame Thomas défend à sa fille Henriette et à sa nièce Isabelle de

recevoir les visites des officiers qu'elles aiment (Sc. 6).

Les auteurs comiques s'intéressent également aux effets des visites sur la vertu des femmes mariées. Une longue scène du Capricieux de J.-B. Rousseau (1701) est consacrée à ce thème.

Le vieil Albert propose de marier sa fille Hortense à un autre vieillard nommé Pamphile, mais elle aime Valère. La suivante Jacinte est de l'opinion que si Albert mariait sa fille à Valère, elle passerait une vie fort ennuyeuse, car

... Elle se borneroit à l'aimer, à luy plaire ... (II, 6).

Mais, continue-t-elle à Albert,

... en lui choisissant comme vous avez fait  
Un Epoux suranné, haïssable, malfait  
Ce ne seront que jeux, bals, Cadeaux, Serenades,  
Visites, passetemps, entretiens, promenades.  
Tout ce qu'on voit ici de jeunes gens galans  
Se feront auprès d'elle honneur de leurs talens.  
Mille plaisirs nouveaux s'offriront devant elle,  
Chacun à qui mieux mieux y montrera son zèle.  
L'un la regalera d'un superbe cadeau,  
L'autre l'entretiendra d'une Fête sur l'eau,  
Et si vous voulez joindre à cette Centurie  
Tous les revenans bons de la Galanterie,  
Fleurettes, petits soins, billets doux, tendres vœux  
Agreables transports, soupirs respectueux;  
Vous m'avouerez Monsieur que femme dans la vie  
Ne peut jouir d'un sort plus propre à faire envie. (II, 6).

Les visites ont pour effet de désunir les ménages; Jacinte

continue en dépeignant la vie de l'époux:

Mais quant à son Epoux, les cas sont differens.  
Contre lui les galans armez d'antipathies  
Ont soint de l'écarter de toutes les parties,  
Et on ne l'y reçoit qu'à titre d'Intendant  
Pour regler le memoire & payer le Marchand.  
Du reste, nul commerce, on le fuit, on le quitte,  
Comme un pestiféré tout le monde l'évite,  
Equipages à part, lit, table, appartement,



On ne s'informe pas quel il est simplement;  
Et tel que tous les jours chez Madame la voisine,  
Ne connoît pas Monsieur seulement à la mine,  
Et venant à le voir de jour sur l'escalier,  
En le gracieusant d'un souris Cavalier,  
Lui dira, mon ami, va t'en voir je te prie  
Si ta belle Maîtresse est encore endormie. (II, 6).

C'est encore une fois de l'effet des visites sur un ménage que l'on discute dans le Jaloux Honteux de Dufresny (1707). Ici il s'agit d'un Président qui est jaloux mais qui s'efforce de cacher sa jalousie à ses amis. Pourtant sa femme l'aime, et elle fait de son mieux pour écarter ses soupçons par une conduite exemplaire. La suivante Lisette raconte ce qui se passe lorsqu'on vient leur rendre visite:

... On voit chez nous tout le contraire de ce qu'on voit ailleurs. S'il entre icy quelques jolis hommes, c'est la femme seule qui fronce le sourcil; & pendant que le mary s'efforce de les gracieuser en enrageant, la femme leur fait la moue de bon coeur. Elle leur tourne le dos, quand il leur tend les bras, parce qu'elle voit qu'il ride le front en leur souriant, & qu'il ne caresse que ceux dont il craint que sa femme ne soit caressée. (II, 1).

Un autre jaloux qui se plaint des visites que reçoit sa femme est Dorante, dans le Jaloux Désabusé de Campistron (1709). Autrefois, il suivait la mode et accusait de ridicule tous ceux qui aiment leurs femmes. Mais maintenant lui aussi aime sa femme, et il tient à mettre fin aux visites que lui rendent ses amis:



... Je crains tous mes amis; leur aspect m'importune.  
Je n'aspirois jadis qu'à les avoir chez moi;  
Leur présence aujourd'hui m'y donne de l'effroi.  
Pourquoi faut-il aussi qu'un ridicule usage,  
Souffre des Etrangers au milieu d'un ménage?  
Sages Italiens, que vous avez raison!  
Vingt faineans sans cesse assiegent ma maison;  
Ils content devant moy des douceurs à Celie ...

Dubois, le confident de Dorante, continue:

Ils portent plus loin leur indiscrete audace;  
Ils viennent la chercher au sortir de son lit;  
Chacun fait briller là ses soins & son esprit;  
Ce ne sont que bons mots, que jeux, que railleries,  
Que signes, que coups d'oeil, & que minauderies ...

Et Dorante complète le tableau:

Ma femme reçoit tout d'un esprit fort humain,  
Et je voy quelquefois qu'on luy baise la main. (II, 2).

Mais ce n'est pas seulement dans les salons que l'on cherche une vie de plaisir. Les spectacles et la promenade sont des amusements que le beau monde affectionne. Dans la Coquette et la fausse prude de Baron (1686), la coquette Cidalise s'attire les reproches de son oncle Damis parce qu'elle va trop souvent aux comédies, à l'Opéra, au bal, et aussi parce qu'elle joue "gros jeu"; mais Cidalise trouve toutes ces choses tout à fait naturelles (I, 4). Dans l'autre pièce de Baron jouée la même année, l'Homme à bonne fortune, l'homme à bonnes fortunes, lui-même, raconte ce qui s'est passé lorsqu'il est allé à l'Opéra; il a fait des "mines" à une femme qu'il a vue dans une loge, un jaloux s'est fâché contre lui, et ils ont fait tant de bruit tous deux qu'on a été obligé d'arrêter le spectacle.

Pour les gens à la mode, il existe une parenté étroite entre les spectacles et l'amour; le Théâtre-Italien l'affirme à maintes reprises. Dans Ulysse et Circé par L.A.D.S.M. (1691), Arlequin décrit à Mezzetin la vie de plaisir qu'ils mèneront tous les deux à Paris:

Nous menerons tous les jours les Dames que nous croirons plus dignes de l'honneur de nos bonnes grâces, aux Comedies, aux Promenades, à l'Opera. (I, 6).

Dans le Bel-Esprit, par L.A.D. (1694), Arlequin, jouant le rôle d'un poète, parle de ses "conquêtes":

... L'une me mène au Bal, l'autre à la Comedie,  
L'une au Cours, l'autre à l'Opéra ... (III, 5).

Dans Arlequin Défenseur du beau Sexe de Biancolelli (1694), Arlequin nous apprend qu'Octave va à l'Opéra "sur les cinq heures", et que là "il lorgne & est lorgné tout à son aise" (II, 7); et dans la Coquette ou l'Académie des Dames de Regnard (1691), Colombine parle de la manière dont les Parisiennes passent leur temps:

... aujourd'hui à l'Opera, demain à la Comédie, un autre jour au bal ... (II, 3).

Dans le Jaloux (1687), Baron tire de cette mode des spectacles et des promenades une scène extrêmement comique. Le personnage principal de la pièce, Moncade, est amoureux de la jeune Mariane, mais une jalousie presque pathologique lui fait douter de sa fidélité et il décide de l'oublier. Il demande à son valet Pasquin de lui raconter une histoire. Pasquin commence:

... Un jour à l'Opéra ...

Mais c'est un début maladroit; Moncade se souvient de sa première rencontre avec Mariane:

Ah justement! c'est là  
Que ses trompeurs appas, dont le poison me tue  
Pour la première fois s'offrirent à ma vue.  
C'est là sur l'escalier, que l'ingrate à dessein,  
Chancelant, je m'offris pour lui donner la main.  
Voilà comme j'en fis la triste connoissance,  
Voilà de mon amour la fatale naissance ...

Pasquin fait une nouvelle tentative pour divertir son maître:

Un jour, je m'en souviens, à la porte d'un bal ...

- mais cette tentative n'est pas plus heureuse que la première; elle évoque chez Moncade le souvenir d'un bal au cours duquel Mariane avait eu un "long entretien" avec "un Masque" dont Moncade avait été jaloux<sup>1</sup>. Pasquin ne sait plus que dire, et il exprime le désir de résoudre tous ses problèmes en se retirant à la campagne:

Heureux cent fois celui qui dans le fond d'un bois ...

Mais il rappelle à Moncade un incident assez fâcheux qui s'est produit au cours d'une promenade:

Dans le Bois de Vincenne, au plus fort d'un orage,  
Ne me laissa-t'on pas la nuit sans équipage? (I, 7).

Si l'on se promène volontiers "dans le Bois de Vincenne"

---

1. Dans le Bel-Esprit de L.A.P. (Théâtre-Italien 1694), Arlequin affirme que les bals masqués sont particulièrement favorables aux intrigues amoureuses; quand une femme est masquée, dit-il, "De mille égards fâcheux l'occasion dispense" (III, 5).

ou dans le Bois de Boulogne<sup>1</sup>, la mode exige aussi que l'on fréquente le jardin des Tuileries. Dès 1685, Baron montre combien les Tuileries sont en vogue par le titre même d'une de ses pièces: le Rendez-vous des Thuilleries. On fait allusion à ce jardin également dans le Chevalier à la mode de Dancourt (1687). Le Chevalier s'est amouraché de Lucile, qu'il a vue à la promenade:

Ce n'est que depuis quatre jours que je la vois  
tous les soirs aux Thuilleries ... (I, 7).

Mais c'est surtout le Théâtre-Italien qui nous renseigne sur ce qui se passe aux Tuileries. Dans les Souhaits de Delosme de Montchenay (1693), Colombine, qui veut que sa maîtresse "tende ses filets", l'encourage à se rendre au jardin des Tuileries, car

... C'est sur ce fameux Théâtre des Thuilleries,  
qu'une Beauté naissante fait sa première entrée  
au Monde. Bientôt les Mouchars de la grande Allée  
sont en campagne au bruit d'un visage nouveau;  
chacun court en repaître ses yeux. Le jeune  
Conseiller dégonfle sa Perruque des Te Deum, pour  
voir plus à l'aise; l'Abbé donne la dernière main  
à son Rabat; & fait armes de ses Tabatières; le  
Petit Maître rappelle ses prunelles égarées, & tâche  
à fixer le tourniquet de sa teste. Le Gascon même,  
tout transporté, manque l'heure d'un repas dont il  
s'estoit prié luy-mesme. Enfin la Belle sort enivrée  
du fracas de sa beauté, & Dieu sçait si son nom &  
sa demeure échappent à la curiosité publique!  
(Scène de Colombine & d'Isabelle).

---

1. Une partie de l'action des Promenades de Paris de Mongin (Théâtre-Italien, 1695) se déroule au Bois de Boulogne. Mezzetin affirme que "dans ce beau séjour tout ressent la tendresse" (I, 2).

Dans la These des Dames de Biancolelli (1695) - pièce dont l'action se déroule dans le Jardin des Tuileries, du moins à partir de la neuvième scène - l'un des personnages décrit la conduite de ceux qui fréquentent la grande allée:

... C'est là qu'on commence à mettre en batterie les pièces de campagne dont l'Amour se sert pour assaillir un coeur; comme par exemple, les mines, les oeillades, les signes de teste ... (II, 10).

Et si nous en croyons l'Arlequin des Promenades de Paris de Mongin (1695), les plaisirs que l'on s'offre aux Tuileries ne sont pas toujours des plaisirs innocents:

Ce beau jardin que l'on admire  
Est ordinairement, le jour,  
Le théâtre de la Satyre,  
Et la nuit celui de l'amour.  
Dans le jour, la Blonde & la Brune  
Y font étaler leurs attraits;  
Mais au demi clair de la lune,  
On y voit leurs charmes secrets. (III, 1).

Dans cette même pièce, Colombine donne des conseils à sa maîtresse sur le meilleur moyen de se conduire aux Tuileries:

... Estes-vous avec moy dans la grande Allée, par exemple; il faut me parler toujours sans rien dire, pour sembler spirituelle; rire sans sujet, pour paroître enjouée; se redresser à tout moment, pour étaler sa gorge; ouvrir les yeux, pour les agrandir, se mordre les levres, pour les rougir, parler de la teste à l'un, de l'éventail à l'autre, donner une louange à celle-cy, un lardon à celle-là. Enfin, radoucissez-vous, badinez, gesticulez, minaudez, & soutenez tout cela d'un air panché... (II, 4).

Les "gens du bel air" fréquentent également le Cours-la-Reine. Dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695),

Lisandre cherche la jeune fille dont il est amoureux "au Bal, à la Comedie, au Cours, aux Tuilleries ...". En 1714, quand le théâtre comique commence à se lasser un peu des gens à la mode, Dancourt présente une pièce qui s'intitule les Fêtes du Cours, et dont l'action se déroule "au Cours dans les Champs Elisées". Au début de la pièce, Dancourt nous montre Araminte et sa fille Lucile, qui sont venues au Cours avec Monsieur Desminuttes, l'amoureux de Lucile. Avec eux sont Cidalise et sa suivante Marton. Tous semblent être masqués, et on attend l'arrivée à Chaillot d'un jeune homme, Clitandre, et de son valet Lolive. Monsieur Desminuttes espère que Clitandre et Lolive n'arriveront pas trop tard pour assister au réveillon qui va avoir lieu:

MONSIEUR DESMINUTTES.

Le principal objet de la partie est le réveillon, ils viendront d'abord à la maison qu'ils nous ont marquée.

ARAMINTE.

Pour moi, c'est le plaisir du bal qui m'amene:  
j'aime la danse à la folie, je voudrais que vous  
m'eussiez vûe dernièrement danser le Cotillon avec  
Monsieur Oronte ... (Sc. 1).

On se promène volontiers aussi aux environs de Paris, et la banlieue parisienne semble être aussi favorable à l'amour que les jardins des Tuilleries ou le Cours. Dans les Souhairs de Delosme de Montchenay (Théâtre-Italien, 1693), Arlequin fait allusion à

... ces lieux où l'Amour se glisse en tapinois,  
Comme S. Cloud, Meudon, ou le Port à l'Anglois ...  
(Scene des Elemens).



Et si nous en croyons Boisfran, qui fait jouer les Bains de la Porte Saint Bernard au Théâtre-Italien en 1696, il est de bon ton d'aller se baigner. A la deuxième scène du troisième acte, les indications scéniques nous fournissent des renseignements précieux sur ce qui se passe à la Porte S. Bernard:

... le Théâtre représente la Rivière de Seine au-dessus de la Porte Saint Bernard. On y voit plusieurs Bateaux couverts, & des tentes pour les Bains, avec une longue file de Carrosse (sic) sur les bords de la Rivière.

Colombine nous apprend que les femmes ont besoin de toutes sortes de choses quand elles se baignent:

Et bien, Pierrot, as-tu <sup>là</sup> tout l'équipage pour le Bain? les Cornettes? les Chemises? les Draps? les Frottoirs? la Robbe de Chambre? les Pantoufles? (III, 1).

Elle appelle la Porte S. Bernard "le Marché aux Maris", et une strophe du divertissement reprend la même idée:

Quand on veut se mettre en ménage,  
C'est icy qu'il faut faire un choix;  
Le long de ce charmant rivage,  
Chacun se montre tel qu'il est. (III, 5).

Selon J.-B. Rousseau, les gens à la mode aiment se réunir également dans les cafés. Dans le Caffé (1694), l'auteur nous fait voir quelques-uns des clients d'un café: un poète, un Abbé, deux hommes qui jouent aux dames, deux autres qui discutent de la situation en Hongrie (Sc. 3). La conversation est l'un des plaisirs principaux; La Flèche, un valet, raconte que

... J'ay esté autrefois un des principaux Marguilliers du Caffé, & j'avois droit de seance à ce banc redoutable d'où il part tous les jours tant d'arrests contre la



reputation des femmes, où les misteres du gouvernement sont si bien développez, & les interets des Princes de l'Europe si scavamment approfondis ... (Sc. 6).

Mais il semble bien qu'on s'offre aussi des plaisirs moins innocents; Madame Jerosme, l'hôtesse du café, fait allusion au "casuel de la nuit", sans lequel "on courroit risque d'avoir les dents bien longues". A un moment donné, Madame Jerosme demande aux clients réunis dans le café de sortir, car "voicy l'heure que les femmes viennent icy, & ... puisqu'elles ne viennent pas vous incommoder le jour, il est bien juste que vous leur laissez la nuit ..." (Sc. 15).

Les auteurs comiques de l'époque affirment à plusieurs reprises que les gens à la mode se plaisent également à la foire, et bon nombre de pièces se déroulent dans une ambiance foraine. La Foire semble être encore plus favorable aux intrigues amoureuses que les spectacles ou le bal. Dans la Foire de Besons de Dancourt (1695), le valet Lolive nous renseigne sur ce qui se passe: la foire, dit-il, est une foire pour les "souponnans":

Les Dames qui veulent faire emplette viennent ici dans la prairie voir danser, sauter, gambader, trotter, galoper ce qu'il y a de jeunes gens, & quand il s'en trouve quelqu'un beau, bien fait & de bonne mine ... (Sc. 12).

- et son silence est aussi significatif que s'il avait terminé sa phrase. Au cours du divertissement qui termine la pièce, Lolive chante une petite chanson qui décrit les plaisirs de

la danse sur le gazon à la foire; l'une des strophes est la suivante:

L'Amour y fait un doux commerce,  
Fille qui tombe à la renverse,  
N'en a pas plus mauvais renom,  
Vive la Foire de Beson ...

Et un peu plus tard, c'est encore une fois Lolive qui suggère qu'on ne vient pas seulement à la Foire pour voir le spectacle:

Filles qui cherchez des Maris,  
Souffrant chez eux les Favoris  
D'une Femme coquette,  
Filles qui cherchez des Maris,  
Icy l'on en achette.

Un marinier ajoute:

Les vieillards ne sont point admis,  
Filles qui cherchez des Maris,  
Ils sont Loup-garoux & rigris  
De mauvaise défaite ... (Divertissement).

Dix ans auparavant, Baron avait déjà montré combien l'ambiance foraine favorisait les intrigues amoureuses. Dans la Coquette et la Fausse Prude (1686), le valet Pasquin raconte que la coquette, Cidalise, est allée à la Foire avec son jeune "galant" Eraste. Cidalise avait vu un jeune homme qu'elle avait trouvé "fort bien fait" et Eraste avait vu une jeune fille qu'il avait trouvée "fort aimable"; ils étaient devenus jaloux tous deux, et Pasquin continue:

... la fin de la conversation fut, qu'ils se trouverent tous deux si laids, si laids, qu'ils se separerent avec dessermens de ne se revoir de leur vie. (I, 8).

C'est cette même ambiance foraine que Dancourt crée pour nous dans la Foire Saint Germain (1696). Il nous renseigne sur quelques-uns des divertissements que l'on offre à la foire: "le Cercle, le petit Opera, les Danseurs de corde" (Sc. 17). Mais la Foire offre également aux jeunes des deux sexes l'occasion de se rencontrer. Nous découvrons, ou plutôt nous devinons ce fait dès le lever du rideau. Quand la pièce commence, nous nous trouvons "dans un des Carrefours de la Foire Saint Germain", et nous voyons trois marchandes de la foire, Manon, Mimi et Lolotte, qui sont en train de vendre leurs marchandises. Mimi crie:

Des rubans d'or, des tabliers, des fichus, de  
belles écharpes, Messieurs.

Et Lolotte:

Des tabatieres, des cannes, des cordons de chapeau,  
des noeuds d'épée, Mesdames. (Sc. 1).

Il est évident que les femmes aussi bien que les hommes achètent des cadeaux pour leurs "conquêtes". Encore une fois le divertissement est significatif, et ressemble beaucoup à celui de la Foire de Besons. On chante par exemple:

L'Amour y met en étalage  
Ce que son art a de plus fin,  
Les presens y sont en usage,  
Et telle femme y vient fort sage,  
Qui l'est bien moins le lendemain.

Ou encore:

Amans sans delicatessen,  
Qui changez soir & matin,  
Venez prendre des Maîtresses

A la Foire Saint Germain;  
Mille beautez peu tigresses  
Font icy commerce de tendresse  
    En amour  
Les Marchez n'y durent qu'un jour.

Dans la Foire Saint Germain, Dancourt ne fait guère que reprendre des thèmes déjà ébauchés dans une pièce du même titre, écrite par Regnard et Dufresny et jouée au Théâtre-Italien en 1695.

A la fin de la pièce de Regnard et Dufresny, on chante la strophe suivante:

La Foire est un Serrail fecond,  
    Qui peupleroit la France,  
Force mariages s'y font  
    Sans Contract ny finance ... (III, 4).

Il semble bien que les foires soient peuplées de "beautez peu tigresses", du moins si nous en croyons Legrand dont la pièce la Foire Saint Laurent (1709) traite à peu près du même thème. Deux jeunes dévergondés, Therame et son valet La Verdure viennent à la foire dans le dessein d'enlever Lucile, la jeune fille dont Therame est amoureux. Mais le père de Lucile l'a promise à un soupirant ridicule nommé Dandinet. Un valet raconte comment Dandinet s'est conduit en arrivant à la foire; il a tant ri que les gens se sont moqués de lui, et le valet continue:

Et même en arrivant l'une de ces donzelles,  
Que le premier venu ne trouve point cruelles,  
L'a d'un petit souris un peu gracieux,  
Il s'y seroit ma foy volontiers amusé. (Sc. 4).

Le divertissement qui termine la pièce cherche à démontrer combien la foire est "franche", et l'avant-dernière strophe nous dit que

La Foire est franche, point de jaloux,  
Point de jalouses parmi nous,  
La Foire est franche.  
A sa voisine mon époux  
Peut ici donner rendez-vous;  
Mais en revanche  
La Foire est franche.

En effet, "la Foire est franche", car la pièce se termine par un enlèvement.

Si on aime les plaisirs de la vie sociale et des spectacles, on ne néglige pas non plus les plaisirs de la table. On fait l'éloge du vin, particulièrement dans deux pièces de Dancourt, les Vendanges (1694) et les Vendanges de Suresne (1695). Il est à remarquer que pour les personnages de comédie, il existe une parenté étroite entre le vin et l'amour, ainsi que le démontrent les divertissements des deux pièces. Dans celui des Vendanges, par exemple, on chante:

Il n'est que d'estre en vendange  
Pour boire & pour faire l'amour,  
On boit tout le long du jour,  
Et toute la nuit dans la Grange,  
La folle Vénus a son tour ...

On exprime les mêmes sentiments dans les Vendanges de Suresne; l'amour et le vin sont inséparables. Un vendangeur chante:

Morgué! morgué! point de mélancolie,  
J'ons bon vin & femme jolie,  
N'est-ce pas pour vivre contents?

Tout ce qui peut me chagriner l'ame,  
J'ons du vin nouviau tous les ans:  
Mais j'ons toujours la même femme.

Le Théâtre-Italien reprend le même thème. Dans Ulysse et Circé  
par L.A.D.S.M. (1691), Mezzetin chante:

... La sagesse de la vie  
Est d'en goûter les plaisirs;  
Tour à tour  
A Bacchus, à l'Amour,  
Il faut faire la cour ... (I, 10).

Et à la fin de la Fausse Coquette de Biancolelli (1694), Bacchus  
chante:

... Quand Bacchus remplit sa bedaine,  
Venus ne s'en trouve que mieux. (III, 8).

La nourriture s'associe à l'amour aussi. En 1696, Dancourt  
fait représenter une pièce assez curieuse qui décrit une auberge  
aux environs de Paris fréquentée par des gens d'une vertu douteuse.  
La pièce s'appelle le Moulin de Javelle, et il paraît que le  
Moulin est célèbre non seulement à cause des possibilités qu'il  
offre de faire l'amour, mais aussi à cause de sa cuisine. La  
spécialité de la maison semble être une espèce de ragoût qu'on  
fait avec du poisson appelée "matelotte". Et dans le Jaloux  
Désabusé de Campistron (1709), on nous fait voir que les plaisirs  
de la table sont indispensables à l'homme à la mode. On décrit  
le personnage de Dorante, qui suit la mode en tout, dans les  
termes suivants:

... C'est un homme amoureux du plaisir,  
Ennemi du travail, toujours plein de loisir ...  
Il chasse, il court le Cerf, est homme de campagne,  
Aime le jeu, la table & le vin de Champagne ... (I, 1).

Le Théâtre-Italien lui aussi insiste sur l'importance de la nourriture. Dans la Baguette de Vulcain de Regnard et Dufresny (1693), Roger nous apprend que les femmes "ont trouvé le moyen de se rafraîchir avec des jambons de Mayenne, des Mortadelles, & des Cervelats", alors que dans les Promenades de Paris de Mongin (1695), Colombine affirme que

... bien des Iris  
Tenant bon dans une ruelle  
Aux soupirs de leurs Favoris  
Capitulent souvent au Moulin de Javelle. (II, 2).

Les femmes en particulier aiment qu'on leur fasse la cour en leur offrant de la bonne chère; dans le Moulin de Javelle de Dancourt (1696), deux bourgeois, Monsieur Simonneau et Monsieur Du Rollet, surprennent leurs femmes en compagnie de deux "galants" qui vont donner un régal pour elles au Moulin de Javelle (Scènes 14-17), et dans le Jaloux Désabusé de Campistron (1709), Eraste donne un souper à Célie où chaque plat est délicieux et où Eraste "joint à la chère une musique exquise" (IV, 2).

Ainsi, les personnages de comédie de la fin du XVIIe siècle et du début du XVIIIe mènent une vie où le plaisir entre pour une part importante; ils tiennent à être libres de goûter tous les amusements que leur offre la vie sociale. Mais ils recherchent en même temps une autre liberté: c'est ce qu'on pourrait appeler la liberté du coeur. Ils veulent avoir la possibilité de se libérer de toute contrainte dans le domaine de l'amour, de suivre leur caprice et d'aimer toute personne vers



laquelle ils se sentent attirés. Cette tendance se manifeste en particulier chez les femmes. Bon nombre d'allusions nous font voir que la fidélité n'est pas un trait caractéristique des femmes, non seulement dans le mariage, mais même dans le domaine de l'amour. Dans les Fables d'Esope de Boursault (1690), Esope, surpris de voir la constance de la jeune Euphrosine, s'exclame :

Qui le croiroit? Une Fille constante!  
Quel prodige! (III, 3).

Un personnage de la Foire Saint Germain de Dancourt (1696) exprime l'idée que toutes les femmes, même les plus "régulières", s'adonnent à la galanterie :

... est-ce que dans le temps où nous sommes, un joly homme des-honore les femmes, quelques régulières qu'elles paroissent, presque toutes sont des coquettes, on en convient, on leur pardonne comme deffaut de temperament ... (Sc. 24).

Si un mari est obligé de quitter sa femme pour quelque temps, il ne peut pas compter sur sa fidélité. Dans les Eaux de Bourbon de Dancourt (1696), le Baron de Saint Aubin, qui est venu à Bourbon-les-bains pour prendre les eaux, discute des autres malades avec Blaise, un paysan. Ils parlent d'un Intendant qui a amené sa femme à Bourbon-les-bains; il veut qu'elle prenne les eaux pour qu'elle soit ensuite capable d'avoir un enfant. Blaise fait remarquer un peu cyniquement que les femmes n'ont des enfants que quand elles viennent à Bourbon-les-bains toutes seules ... (Sc. 2).

Des personnages de Regnard et de Dufresny traitent également les femmes avec mépris pour les mêmes raisons. Dans le Joueur de Regnard (1696), Gêronte, le père de Valère, gronde son fils pour son libertinage et tempête contre le jeu:

... Non à présent le jeu n'est que fureur,  
On jette argent, bijoux, maison, contracts, honneur,  
Et c'est ce qu'une femme en cette humeur a craindre,  
Risque plus volontiers, & perd plus sans se plaindre. (I, 7).

Pour la femme, la perte de son honneur n'est rien auprès de la perte de son argent. Dans Démocrite de Regnard (1700), le valet Strabon ironise sur la fidélité des femmes de la cour (I, 6), et dans la Malade sans Maladie de Dufresny (1699), un autre valet, qui s'appelle cette fois La Valée, est de l'avis qu'il vaut mieux avoir une épouse malade qu'une épouse qui se porte bien, car la maladie l'empêchera d'être infidèle:

Dans le fond, une épouse malade a son mérite;  
c'est le trop de santé qui rend les femmes inquiettes,  
une femme infirme, qui garde la chambre, est plus  
fidelle qu'une autre. (II, 3).

Dans le Jaloux Honteux du même auteur (1708), la suivante Lisette suggère qu'en général, la jalousie des maris est bien fondée:

En effet, rien n'est plus rare qu'un Jaloux qui a  
tort; les femmes prennent tant de soin de fonder  
la jalousie de leurs maris! (I, 5).

Et dans le Jaloux Désabusé de Campistron (1709), la suivante Justine nous apprend que l'exemple de Célie, qui reste fidèle à son mari et qui cherche par sa conduite exemplaire à guérir sa jalousie, est bien rare:

Elle est jeune, elle est belle & sage. Ah quelle femme! Quel sens, quelle droiture, & quelle grandeur d'ame! Exemple dans ce siècle bien rare & bien beau ... (V, 7).

On met également l'accent sur la parenté étroite qui existe entre les femmes et l'amour. Dans le Capricieux de J.-B. Rousseau (1701), la suivante Jacinte nous apprend que l'amour est l'occupation principale de la femme:

... Et femme volontiers ne s'occupe aujourd'hui  
Qu'à se mesler d'amour pour elle ou pour autrui. (II, 6).

Dans le Double Veuvage de Dufresny (1702), une "Suisse" affirme que

... les femmes de mon pays sont nées pour le vin,  
comme les Françaises pour l'amour ... (I, 6).

De là à faire de la femme une sorte de symbole de l'amour, il n'y a qu'un pas. Pour Donneau de Vizé dans les Dames Vangées (1695), la femme et l'amour sont presque synonymes; Lisandre en méprisant les femmes méprise aussi l'amour, et quand il tombe amoureux, c'est l'amour aussi bien que les femmes qui est vengé. Marton termine la pièce en disant:

Il est dangereux d'offenser le Sexe: l'Amour  
le vange tost ou tard. (V, 10).

Or, dans cette recherche de la liberté du coeur qui caractérise les personnages de comédie entre 1685 et 1709, l'influence de la mode se fait sentir de deux façons différentes. Tout d'abord, c'est la mode qui détermine pour une large part la nature de l'amour et des rapports entre les deux sexes. L'un des aspects

les plus frappants du théâtre comique de l'époque est l'attitude extrêmement cynique et méprisante des personnages envers l'amour romanesque et un peu précieux qui caractérise les "jeunes premiers" de Molière. Ils estiment que ce genre d'amour est démodé et qu'il n'est valable que dans la littérature; il n'a aucun rapport avec la vie "réelle". Amour romanesque et amour théâtral sont des termes qui, dans la bouche des personnages de comédie, deviennent péjoratifs. La pierre de touche de l'amour romanesque pour ces personnages est incontestablement le roman de Clélie, et lorsqu'ils y font allusion, c'est pour critiquer la sorte d'amour dont Clélie est devenue le symbole. Dans la Coquette et la fausse prude de Baron (1686), une scène entre deux amoureux, Cidalise et Eraste, nous montre à quel point un amour respectueux et languissant est susceptible d'impatisser une jeune fille:

ERASTE.

Hé Madame, dequoy nous embarrassons-nous? Ne perdons plus, de grace, des momens si précieux, & que nostre amour ne soit pas toujours la dernière chose, dont vous me parliez.

CIDALISE.

Oh! Eraste, que vous me fatiguez? vous me dites toujours la même chose, cela ennuye à la fin, voyez-vous, que ne m'entretenez-vous de quelque aventure qui me réjouisse?

ERASTE.

Helas! Madame, je suis si occupé de la mienne.

CIDALISE.

Encore une fois, brisons là, j'aimerois autant lire Clélie, que de vous entendre. (IV, 7).

La même situation se répète au cinquième acte; Eraste veut parler de son amour, mais Cidalise l'interrompt toujours pour parler d'un bal auquel elle veut assister. Eraste s'en plaint auprès d'elle:

ERASTE.

En vérité Madame, vous avez bien peu de considération pour moy: quoy dans le temps qu'il faut nous separer, tout ce que vous pensez n'a pas le moindre raport à ma tendresse?

CIDALISE.

Ah, Eraste, que vous me fatiguez! que voulez-vous que je vous dise?

ERASTE.

Ce que je veux que vous me disiez?

CIDALISE.

Marton, songez à nostre souper ... (V, 3).

Dans la Ceinture magique de J.-B. Rousseau (1701), Trufaldin et le Capitan sont refusés tous les deux par les jeunes filles qu'ils aiment; ils pensent que ce refus est dû à la pudeur féminine, et font allusion à un aveu d'amour dans Clélie qui n'a lieu qu'au cinquième tome (Sc. 6).

Dans la Foire Saint Laurent (1709) Legrand présente une vieille femme qui est une adepte de l'amour romanesque; il s'agit de Madame Raymonde, amoureuse du jeune Therame. Le valet de Therame, La Verdure, parle à son maître de l'amour de Madame Raymonde pour lui:

Monsieur, on ne voit plus  
Dans ce siècle pervers de ces rudes vertus  
Qui vous éclaboussent à dix pas de la ronde,  
Demandez-le plutôt à Madame Raymonde,  
La tante de Lucile; elle est de ce vieux temps,  
Et souvent le rappelle en lisant ses Romans.  
Elle vous aime un peu pourtant la bonne Dame. (Sc. 3).

Nous apprenons également que

... souvent elle vous nomme en lisant les Romans ... (Sc. 4).

Madame Raymonde ressemble un peu à Bélise dans les Femmes Savantes  
en ceci qu'elle croit tout le monde amoureux d'elle. Son frère  
Fronimond lui reproche ses idées romanesques:

... Avec tous vos Romans,  
Ma soeur, vous avez eu toujours quarante amans;  
Mais ils n'étoient, ma foy, tous que dans votre idée.

Et il lui donne un bon conseil:

... Par ma foy pour bien faire,  
Ma soeur, vous devriez brûler tous ces Romans,  
Qui vous remplissent trop de leurs grands sentimens. (Sc. 5).

Mais ce n'est pas seulement le roman qu'on cite comme la  
source des idées romanesques sur l'amour; l'Opéra aussi joue  
son rôle. Dans les Curieux de Compiegne de Dancourt (1698),  
le valet Frontin vient consulter Madame Pinuin, la femme  
d'intrigues, de la part de son maître Clitandre. Frontin apprend  
à Madame Pinuin que Clitandre est amoureux, et la réaction est assez  
vive:

Amoureux; Mais écoute donc, Frontin.

Mais Frontin la rassure:

Oh il n'est pas icy question d'un mariage d'Opera,  
nous avons des veues raisonnables. (Sc. 8).

- et par "veues raisonnables" il veut dire tout simplement que Clitandre est amoureux de l'argent de la jeune fille aussi bien que de la jeune fille elle-même. Il est évident que pour Frontin et pour Madame Pinuin, l'amour romanesque n'a aucun rapport avec la vie "réelle". Dans le Galant Jardinier de Dancourt (1704), Léandre avoue à son valet La Montagne qu'il a été obligé de "rendre les armes" à une jeune fille qu'il a vue dans un carrosse; et il fait l'éloge des femmes:

Quel ennemi! il est d'un sexe à qui les plus grands hommes font gloire de céder.

Mais La Montagne se moque un peu de lui:

Bon! les plus grands hommes! Morale d'Opéra,  
Monsieur, fades discours. On ne se rend que  
quand on veut bien ne pas résister. (Sc. 6).

Un certain nombre de références nous font voir que l'amour romanesque est considéré comme ayant passé de mode, et suggèrent qu'on ne trouve plus dans la société les éléments qui constitue cet "art d'aimer" particulier. Dès 1687 une réaction à l'amour romanesque se manifeste. Dans le Jaloux, de Baron, Julie cherche à faire avouer à sa fille Mariane qu'elle est amoureuse en lui parlant d'un mariage qui est certain de lui déplaire. Mais Mariane, fort héroïquement, répond:

Je cherche en toute chose à vous faire plaisir,  
Et votre volonté doit régler mon desir.



Mais la suivante Marton laisse éclater sa colère contre Mariane, et révèle à Julie que la jeune fille aime Moncade. Mariane cherche à l'interrompre, mais Marton refuse de l'écouter:

... Taisez-vous, je sçais ce que je dis.  
Tous ces mauvais discours qu'on admiroit jadis  
Ne sont plus de saison. Pourquoi tout ce mistere?  
Quel plaisir prenez-vous à tromper une Mere?  
Hé! parlons à present comme on parle aujourd'hui.  
Mariane ne peut être heureuse sans lui ... (IV, 9).

En ce qui concerne l'amour, on assiste à une espèce de "querelle des Anciens et des Modernes"; les personnages insistent sur le fait que l'amour romanesque n'est plus en vogue. Au début de la Baguette de Vulcain de Regnard et Dufresny (Théâtre-Italien, 1693), deux personnages, Roger et Bradamante, comparent l'amour "ancien" avec l'amour "moderne". Lorsque Bradamante affirme que l'amour "ancien" se caractérisait par la sincérité, la tendresse, la fidélité, et qu'"on ne consultoit que l'amour pour faire les mariages", Roger répond:

Oh, que ce n'est plus le temps! ... (Sc. 2).

Et dans les Souhairs de Delosme de Montchenay (1693), Arlequin, qui fait la cour à Colombine, se moque de l'amour romanesque et lui préfère un amour "payable au porteur":

... Voulez-vous sur les pas de Cyrus ou Clelie,  
Passer en complimens les deux tiers de la vie?  
(Scène du Laquais).

Une autre pièce où l'on affirme que "l'art d'aimer" a changé du tout au tout est l'Amour Charlatan de Dancourt (1710).

Mercure et L'Amour ont été chassés du Ciel, et ils se demandent

comment ils vont gagner leur vie. Mercure affirme qu'il a l'intention de "montrer la musique", et le dialogue continue:

L'AMOUR.

Hé que montrerai-je moy, à faire l'amour?

MERCURE.

C'est une science naturelle, cela ne s'apprend point, on n'a que faire de maître.

L'AMOUR.

Mais je pourrois enseigner du moins à le faire avec art, avec délicatesse.

MERCURE.

Tu n'aurois pas un ecolier, cela n'est plus d'usage. (III, 7).

L'Amour "moderne" diffère de l'amour "ancien" en ceci que les manières des amoureux sont beaucoup plus libres, plus dégagées; la devise des amoureux eux-mêmes est "sans façon". Les amoureux deviennent plus hardis, plus francs; ils ne se gênent pas lorsqu'ils se trouvent en présence l'un de l'autre. Le théâtre de l'époque fournit bon nombre d'exemples de ce phénomène, mais il semble que ce soit Regnard qui, plus que tout autre, se plaît à créer des personnages qui se caractérisent par leur désinvolture. Dès le Joueur (1696), Regnard présente un personnage de ce genre; il s'agit du Marquis, qui dans son monologue célèbre (IV, 10), se félicite de ce qu'il n'a qu'à venir auprès des femmes et à les voir pour les vaincre, comme un véritable Jules César de l'amour. Il explique qu'il aime surtout faire la cour

à des bourgeoises, et il est clair qu'il est loin d'être un "amant" romanesque:

... L'hyver, dans un fauteuil, avec des citoyennes,  
Les pieds sur les chenets étendus sans façons,  
Je pousse la fleurette, & contre mes raisons. (II, 4),

L'exemple du Chevalier dans le Distrain (1697) est plus frappant encore. Lisette fait son portrait au début de la pièce:

C'est un petit jeune homme à quatre pieds de terre,  
Homme de qualité, qui revient de la guerre;  
Qu'on voit toujours sautant, dansant, gesticulant;  
Qui vous parle en sifflant, & qui sifle en parlant;  
Se peigne, chante, rit, se promène, s'agite;  
Qui décide toujours pour son propre mérite;  
Qui près du sexe encor vit assez sans façon ... (I, 4).

Un peu plus loin nous voyons le Chevalier lui-même à l'oeuvre.

Il explique à Lisette qu'il ne peut pas attendre Isabelle parce qu'il a une "affaire"; il doit aller boire avec quelques camarades. En même temps il charge Lisette de "conter son amour" à Isabelle, mais cela ne l'empêche pas de débiter fleurette à la suivante et de lui baiser la main (I, 7). Au début du troisième acte, le Chevalier rencontre Isabelle et ne se fait pas faute de lui baiser la main. Lisette lui reproche sa hardiesse, mais il se justifie:

Nous autres gens de Cour,  
Nous savons abréger le chemin de l'amour.  
Voudrais-tu donc me voir en amoureux novice,  
De l'amour à ses pieds apprendre l'exercice?  
Pousser de gros soupirs, serrer le bout des doigts!  
Je ne fais point, morbleu, l'amour comme un Bourgeois,  
Je vais tout droit au coeur. (III, 2).

Voyant que Lisette est "en courroux", il change de propos et s'adresse à Isabelle dans les termes suivants:

... Comment suis-je avec vous? M'adorez-vous toujours?  
Cette maman encor fait-elle la hargneuse? (III, 2).

Et à la fin de la pièce, il va jusqu'à dresser le contrat de mariage sans avoir obtenu le consentement de la mère d'Isabelle (V, 2). L'attitude du Chevalier envers l'amour est mise en relief par celle de Léandre, le distrait du titre, qui est amoureux "à l'ancienne mode". Son valet Carlin le décrit ainsi:

... mon Maître est fidelle, & son ame est paîtrie  
De la plus fine fleur de la galanterie:  
Il ne ressemble pas à quantité d'amans;  
C'est un homme, morbleu, tout plein de sentimens.

Quelques vers plus loin, Carlin complète le portrait de son maître:

... On dit qu'il est distrait, mais moy, je le tiens fou.  
D'ailleurs fort honneste homme, à ses devoirs austere,  
Exact & bon amy, genereux, doux, sincere,  
Aimant, comme j'ay dit, sa maîtresse en Heros ... (II, 1).

Dans le Retour Imprévu (1700), le Marquis fait une déclaration d'amour à Cydalise de but en blanc, en affirmant qu'elle sera "une grande inutile dans le monde" si elle reste fille:

Ce sera quand il vous plaira au moins, que nous ferons  
quelque marché de coeur ensemble; je suis fait pour  
les Dames, & les Dames, sans vanité, sont aussi faites  
pour moy. (Sc. 6).

Dancourt nous renseigne également sur l'amour "moderne": dans le Chevalier à la mode par exemple (1687), le Chevalier, comme le Marquis du Retour Imprévu, se conduit assez cavalièrement envers Lisette (I, 6). Mais en ce qui concerne l'amour "moderne", la pièce la plus révélatrice de Dancourt est le Retour des Officiers (1697).

L'amour "moderne" est mis en relief par un contraste avec l'amour "ancien". Henriette et sa cousine Isabelle aiment deux officiers, respectivement Eraste et Clitandre. Mais le caractère d'Henriette est diamétralement opposé à celui de sa cousine. Isabelle avoue en toute franchise qu'elle s'ennuierait de Clitandre si elle le voyait toute l'année; c'est l'absence des officiers "qui les fait valoir". Henriette n'est pas d'accord: le départ d'Eraste lui "a fait de la peine", et elle trouve son absence "insupportable". Quant aux amoureux, ils sont aussi différents l'un de l'autre qu'Henriette et Isabelle. Lorsque les deux hommes arrivent, Clitandre salue les deux cousines ainsi:

Eh bonjour charmantes Mesdemoiselles, quel plaisir de vous revoir après six grands mois de Campagne; mais vous retrouve-t'on fidelles, & sommes-nous les bien venus.

Eraste au contraire salue Henriette en protestant qu'il est "plus amoureux que jamais", et Henriette répond:

Je juge de vôtre coeur par les mouvemens du mien,  
& je veux croire ...

Mais Clitandre l'interrompt pour souligner la différence entre les deux hommes:

Je me donne au Diable, c'est un Amadis que vôtre Eraste, pour l'amour s'entend. Je le suis pour la valeur moy, il n'a fait que languir, soupirer, gemir toute la Campagne. J'ayme aussi fortement que luy, mais pas si sottement, nous sommes deux sortes de caracteres, tous deux bons, mais bien differens; il est languoureux, & je suis drôle. N'est-il pas vray? (Sc. 8).

Le reste de la scène fait ressortir le contraste encore plus clairement. Toinette apprend aux officiers que la mère

d'Henriette, Madame Thomas, a d'autres partis en vue pour les deux jeunes filles. La réaction de Clitandre est typique; Madame Thomas, dit-il, n'est pas gentille, car

... Je luy ay dit plus de vingt fois qu'elle étoit jeune & jolie.

Eraste et Henriette expriment des sentiments plus raffinés;

Eraste dit:

Seroit-ce aussi Madame vôtre Mere, belle Henriette, qui s'opposeroit à mon bonheur?

Et Henriette répond:

Il vaut bien mieux que les difficultez viennent de sa part que de la mienne, vous aurez moins de peine à les surmonter.

Mais Clitandre interrompt les amoureux:

C'a ne battons point le païs, sans complimens de part & d'autre, parlons clair & bref, nous vous aimons toujours, nous aimez-vous en continuant?

Isabelle répond qu'elle est "incapable d'en aimer d'autre", et

Henriette qu'elle n'a "ny moins de constance, ny moins de resolution que ma Cousine". A la fin de la scène,

Clitandre montre encore une fois son caractère d'écervelé en proposant qu'on se passe du consentement de Madame Thomas (Sc. 8).

Dancourt d'ailleurs conseille aux amoureux d'être hardis s'ils veulent réussir en amour. Au cours du divertissement qui termine Les Vendanges de Suresne (1695), un vendangeur chante la strophe suivante:

Il faut savoir en amourettes  
Se saisir de tendres moments:  
Pour les trop timides Amants,  
Adieu, Panniers, Vendanges sont faites.

Dans les Fées (1699), Dancourt présente une jeune fille qui se moque d'un "amant" timide. Darinel avoue à Finette qu'il l'aime, mais il ajoute que le respect l'a toujours empêché de déclarer son amour. La réaction de Finette est intéressante:

Ah l'incommode chose que le respect! ne me respectez point Seigneur Darinel cela est trop gesnant de part & d'autre ... (I, 4).

Au deuxième acte, c'est le tour de la princesse Cléonide, qui s'offense lorsque Zirphilin, son futur mari, lui parle dans ces termes:

... j'espere que le temps, mes respects & mes soumissions vous engageront un jour à me rendre heureux.

Elle répond:

Tant de respects, Seigneur, ne marquent pas une ardeur bien vive. La délicatesse d'une Amante auroit de quoy s'en offenser. (II, 1).

Plus que partout ailleurs, l'amour romanesque attire le mépris quand il se manifeste chez les précieuses. Comme chez Molière, lorsque les auteurs de la fin du XVIIe siècle mettent en scène des précieuses, il s'agit normalement de "précieuses ridicules". En général, ce sont les préoccupations linguistiques des précieuses qui attire la satire; dans la Femme d'Intrigues par exemple (1692), Dancourt présente une précieuse qui "travaille à mettre en beau langage le Code, le Protocole des Notaires, et le Practicien François" (I, 6). Mais on se moque également de la conception précieuse de l'amour et du mariage. Ecoutons par



exemple le dialogue d'Esope avec Hortense, une précieuse qui vient le consulter, dans les Fables d'Esope de Boursault (1690):

ESOPE.

Estes-vous mariée?

HORTENSE.

O Ciel! quelle demande!  
Puis-je l'être?

ESOPE.

Eh ouyda, vous êtes assez grande.

HORTENSE.

Quand les gens comme moy veulent se marier  
Il leur faut même espèce à qui s'apparier.  
Voulez-vous qu'un Mary dans ses heures brutales  
Pour transmettre après luy ses vertus animales,  
Introduise à la vie un nombre de Marmots  
Qui tiendront de leur Pere, & qui seront des sots? (I, 6).

- et Esope raconte une fable pour corriger son langage. Dans la Femme d'Intrigues de Dancourt (1692), nous apprenons que Dorise, une précieuse, s'est séparée de corps et de biens de son "penultième mari" à cause de ses barbarismes, mais malgré son aversion pour les maris qui ne parlent pas comme elle, elle a été mariée cinq fois (I, 6). Dans les Mots à la Mode de Boursault (1694), l'auteur présente trois personnages ridicules: il s'agit de Madame Josse et ses deux filles, Nannette et Babet. Toutes les trois sont des précieuses qui à l'affectation du langage joignent l'affectation des sentiments. Il s'agit de marier Nannette et Babet, et Madame Josse chosit pour elles deux maris fort nobles, les fils d'un parfumeur. Ils s'appellent

Monsieur Du Rus et Monsieur de l'Orme, et leur manière de déclarer leur amour fait penser à Mascarille et Jodelet dans les Précieuses Ridicules:

MONSIEUR DU RUS.

Vos appas  
Qui font à tout venant mettre Pavillon bas,  
Sûrs de tout conquérir aussi-tôt qu'ils se montrent,  
Font autant de captifs que de coeurs qu'ils rencontrent.  
Vers une autre Beauté j'avois pris mon essor,  
Mais je change.

MONSIEUR DE L'ORME

Pour moy, mon coeur est libre encor;  
Mais à voir tant d'appas pour peu qu'il persévère,  
J'appréhende bien fort qu'il ne le soit plus guère.

NANNETTE.

Quel plaisir de ranger sous l'amoureux lien  
De ces coeurs Isolez qui ne tiennent à rien!  
Que ne puis-je causer votre première allarme! (Sc. 6).

Mais la pièce qui plus que toute autre se moque de la conception précieuse de l'amour est les Bourgeoises de qualité de Hauteroche. La pièce semble être calquée sur les Femmes savantes: le point de départ est un contraste entre deux soeurs, Mariane et Angélique, Mariane étant sensée, et, pour emprunter la formule de la suivante Toinon, "douce, honneste, engageante & civile" (I, 2). Angélique au contraire est orgueilleuse et se donne des airs. Sa conception de l'amour est avant tout une conception féodale; pour elle, l'amour équivaut à l'hommage qu'on rend à ses "appas", et il est évident que cette conception se base sur un amour-propre extrêmement développé. Elle dit par exemple à un marquis qui l'aime mais à qui elle reproche d'avoir parlé à Mariane:

Quand une fille aimable, & faite comme moy,  
Ne manquant point d'esprit, ayant de la naissance,  
Un éclat de beauté, digne de préférence,  
Un mérite à souffrir des Ducs à ses genoux,  
Fait tant que d'écouter un homme tel que vous,  
Il lui doit une ardeur si pure, si fidelle,  
Qu'il faut qu'il n'ait plus d'yeux, plus de coeur que pour elle ..  
(I, 4).

Et à un autre soupirant, Lisandre, qui lui fait des reproches  
parce qu'elle lui préfère un Comte, elle répond:

M'aimez-vous assez peu, pour voir avec chagrin,  
Les honneurs que m'attire un glorieux destin ... (II, 3).

Mais Lisandre ne fait que feindre d'aimer Angélique; en fait,  
c'est Mariane dont il est amoureux, et c'est pour avancer ses  
plans qu'il courtise sa soeur. Un autre personnage dans le  
complot est L'Esperance, un valet, qui joue le rôle du Comte.  
Les amoureux veulent qu'Angélique s'éprenne du Comte et qu'ensuite  
elle se débarrasse de Lisandre en le mariant à Mariane; sa  
conception féodale de l'amour rend cette solution vraisemblable.  
En effet, c'est ce qui arrive; Angélique annonce à Lisandre  
qu'il épousera sa soeur. Lui feint de protester, mais elle  
dit:

Mais si vous m'aimez, n'estes-vous pas à moy?

Lisandre répond qu'il est à elle "tout entier", et elle réclame  
le droit de disposer de lui:

Cependant, quand de vous je dispose,  
Votre peu de tendresse à mes desirs s'oppose. (III, 2).

Angélique exige également que ses "amants" parlent un langage  
spécial, et ce langage est ridiculisé par les autres personnages.

Au début de la pièce, on nous fait savoir que pour faire la cour à Angélique, Lisandre se sert d'un langage guindé; Toinon nous raconte ce qui se passe quand le jeune homme se trouve en présence d'Angélique:

Auprès d'elle d'un sot, il prend le caractère,  
Qu'il fait l'amant d'extase; & cachant son esprit,  
Se sert de mots guindez dans tout ce qu'il luy dit ... (I, 3).

Et un peu plus loin, nous voyons un échantillon du style de Lisandre. Il entre et parle ainsi à Angélique:

Enfin je voy le jour,  
Mon unique soleil est pour moy de retour,  
La teste parsemée, & de lys, & de roses. (I, 6).

De son côté, le "Comte" lui parle d'une manière aussi "guindée" et aussi ridicule. Lors de leur première entrevue, il lui dit:

Que de beautez! ses yeux portent d'étranges coups;  
Ah belle enchanteresse, où me réduisez-vous?  
Toute cette parure ajoutée à vos charmes,  
Est un vray guet à pend, vous estes sous les armes. (II, 4).

A la suite d'une insulte qu'a reçue le Comte, Angélique lui fait des excuses. Galamment il répond:

L'insulte fait souffrir;  
Mais quand un vray mérite a sceu se découvrir,  
Que ce mérite estant sans borne, sans limite,  
Va, comme il fait en vous, au delà du mérite,  
Qu'il force ... Je diray le reste une autre fois.  
Vous avez un brillant qui me coupe la voix,  
Ce qu'il a de lumière au moment qu'elle éclate ... (IV, 9).

Grâce à sa conception de l'amour, à son jargon, la précieuse est un personnage ridicule, facile à duper.

Ainsi, c'est la mode qui en quelque sorte détermine la nature de l'amour: on estime que l'amour romanesque a passé de

mode, qu'il n'est plus valable dans la vie "réelle". Mais l'influence de la mode sur l'amour se manifeste d'une autre façon. C'est la mode qui détermine quels personnages méritent d'être aimés. Elle crée deux groupes de personnages qui se distinguent nettement l'un de l'autre: l'un des groupes se compose de ceux qui sont dignes d'être aimés, l'autre de ceux qui ne le sont pas. Il est à remarquer que ce qui établit la différence entre les deux groupes n'est pas un facteur d'ordre moral - comme la vertu, par exemple - mais plutôt des facteurs d'ordre social. La différence entre les deux groupes est tout d'abord une différence géographique: autrement dit, on estime qu'à Paris les gens sont plus dignes d'être aimés que les provinciaux et les campagnards. Il existe donc ce qu'on pourrait appeler les "deux unités" de l'amour: l'amour se situe non seulement dans un cadre temporel bien défini, mais aussi dans un cadre géographique non moins net. Pour les personnages de comédie, tout ce qui existe en dehors de leur époque, en dehors de Paris, est démodé et par là ridicule.

Certes, ce n'est pas là un phénomène nouveau; le provincial et l'étranger sont depuis toujours susceptibles d'évoquer le rire et le mépris du spectateur. Mais chez les successeurs de Molière, ce culte que l'on voue à la capitale commence à s'organiser, à s'exprimer de manière explicite. Nous avons déjà vu que la vie de plaisir que mènent les personnages

se déroule dans la ville de Paris, où l'on fréquente les spectacles, où l'on va à la promenade ou à la Foire. Quiconque lit avec soin les comédies de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup> se rend compte que presque à son insu une espèce de "tableau de Paris" s'est formée dans son esprit. On le fait errer dans les rues parisiennes; Dancourt l'emmène dans des maisons de campagne de la banlieue, à Clignancourt ou au Pré Saint-Gervais (Les Vacances, 1696, Sc. 7), lui fait entrevoir le demi-monde qui fréquente la rue de la Lingerie, peuplée de "grisettes" (La Foire Saint-Germain, 1696, Sc. 10); Boursault lui fait parvenir l'écho des jurons et des "équivoques sales" que les habitants du Pont-Neuf ou des Halles ont toujours à la bouche (les Mots à la mode, 1694, Sc. 15); Palaprat lui fait savoir que la rue de la Huchette est peuplée de "Rôtisseurs" (Arlequin Phaeton, 1692, II, 1), l'emmène rue des Vieux Augustins et lui fait voir les marchands de la rue Saint Denis et de la rue Saint Honoré (II, 5); Lesage lui donne un aperçu des opérations financières de la rue Quincampoix (Turcaret, 1709, III, 7). Les allusions se multiplient; le lecteur se trouve non seulement dans les rues parisiennes, mais aussi chez les marchands les plus célèbres de l'époque: Lamy, chez qui la Marquise et la Comtesse de la Coquette de Regnard (1691) ont "bû chacune trois bouteilles de vin pour nous dés-ennuyer" (II, 6). la Frenaye (Dancourt, la Foire Saint-Germain, 1696, Sc. 11); Fite, chez qui Frontin dans Turcaret se rend pour acheter "toutes sortes

de ragôts, avec vingt-quatre bouteilles de vin de Champagne" (II, 4); Dautel, le bijoutier qui vend à Monsieur Turcaret des porcelaines (II, 4); Payen, chez qui Clidamis dans l'Amour Vangé de Lafont (1712) a "l'âme contente" (Sc. 1). Dans le Retour Imprévu de Regnard (1700), Merlin fait allusion à plusieurs marchands de l'époque lorsqu'il décrit les préparatifs qu'a faits son maître pour un régal qu'il veut donner pour Lucile:

Trois garçons de la Guerrois viennent d'arriver avec tout leur attirail de cuisine, Camel, le fameux Camel, marchoit à leur teste, l'illustre Forel a envoyé six douzaines de bouteilles de vin de Champagne; comme il n'y en a point, il l'a fait luy-même. (Sc. 2).

Même les titres des pièces attestent l'importance de Paris.

En 1691 Dancourt donne la Parisienne, en 1704 les Enfants de Paris; et au Théâtre-Italien, Mongin fait jouer les Promenades de Paris en 1695, et la même année Boisfran présente les Bains de la Porte Saint Bernard.

Puisque c'est Paris qui pose les normes du bon goût, il va sans dire que bon nombre de personnages de comédie expriment le désir de venir à la capitale ou d'y rester. Dans la Coquette et la fausse prude de Baron (1686), Cidalise la coquette veut rester à Paris coûte que coûte, et en effet on pourrait dire que toute l'action de la pièce repose sur les tentatives qu'elle fait pour résister à sa tante, qui cherche à l'éloigner; et quand à la fin de la pièce Cidalise l'emporte sur sa tante, elle



est ravie de ne pas être obligée de quitter Paris (V, 3).

On exprime les mêmes sentiments dans la Désolation des Joueuses de Dancourt (1687). La jeune Angélique soupçonne sa mère de vouloir l'emmener à la campagne, et elle s'en plaint amèrement à sa suivante Lysette, qui est également mécontente:

ANGELIQUE.

Ah, bons Dieux, Lysette, auroit-elle fait dessein d'aller demeurer à la Campagne?

LYSETTE.

J'en meurs de peur aussi-bien que vous. (Sc. 4).

Et dans les Bourgeoises de qualité de Hauteroche (1691), c'est la suivante qui refuse de quitter Paris. Angélique, jeune bourgeoise qui se donne des airs et qui singe les manières d'une dame de qualité, cherche à éloigner l'un de ses prétendants, un auvergnat qu'elle n'aime pas, en le mariant à sa suivante Toinon; mais Toinon refuse catégoriquement d'aller passer le reste de ses jours en Auvergne:

... Il faut que dans Paris on ait son domicile,  
Quelque bonne maison, des rentes sur la Ville,  
Sans cela, mon coeur est un roc sur la douceur. (III, 1).

Paris attire même les paysans, ou plutôt les paysannes. Dans les Vendanges de Dancourt (1694), la scène est dans un petit village nommé Bourgenville. Claudine, une petite paysanne, est à la veille d'épouser un collecteur, mais elle n'est pas heureuse et elle veut rompre le mariage, malgré le fait que deux jours auparavant la pensée du mariage lui avait fait plaisir. Ce changement est dû à un voyage qu'elle a fait à Paris pour acheter

les étoffes dont elle a besoin pour la noce; l'air de Paris lui a inspiré le désir de ne plus être paysanne, et elle affirme qu'elle veut "devenir Madame" (Sc. 1).

Ce qui caractérise les Parisiens et qui fait défaut chez les provinciaux, c'est le savoir-vivre, l'usage du monde. On estime que l'air de Paris fait venir de l'esprit aux gens, en particulier à des jeunes filles, et les Parisiennes sont réputées pour leur adresse. Dans la Parisienne de Dancourt (1691), Angélique est présentée au début de la pièce comme étant "simple, ingenuë, innocente enfin" (Sc. 1), mais bientôt nous la voyons qui propose à sa suivante Lisette un stratagème fort adroit pour se débarrasser d'un soupirant ridicule. Lisette attribue cette nouvelle adresse à l'air de Paris:

Ma foy, vive Paris, l'esprit ne vient point si vite aux filles de Province. (Sc. 11).

On s'étonne également lorsque les provinciales manifestent des traits dignes d'une Parisienne; l'un des personnages de la Foire Saint-Germain de Dancourt (1696) dit à propos d'une provinciale nommée Urbine qu'elle est trop aimable pour la province, et qu'il faudrait essayer de la "fixer" à Paris (Sc. 4). Dans une autre pièce de Dancourt représentée la même année, les Eaux de Bourbon, Blaise, un paysan de Bourbon, commente pour le spectateur les mœurs de Paris. A propos d'une certaine Madame Guimauvin, Blaise dit qu'elle est habile, qu'elle a de l'esprit et du

"sçavoir-vivre", et il ajoute:

... c'est la parole du Pays. Aussi elle a fait ses études à Paris, & dans le Faux-bourg Saint Germain encore. Tatigué que n'a dit que c'est une bonne école. (Sc. 9).

Un peu plus loin il fait des compliments à Madame Guimauvin elle-même, en louant son adresse et son habileté; et il s'exclame:

Morgué que les filles & les femmes qui venant de ce Paris ont d'esprit, & qu'elles sont futées ... (Sc. 12).

Les jeunes filles du village, continue-t-il, commencent à imiter les Parisiennes; "elles se degourdissent" (Sc. 12). Un autre exemple de cette admiration des paysannes pour "l'esprit" des Parisiennes se trouve dans Colin-Maillard de Dancourt (1701).

Il s'agit cette fois d'un stratagème employé par Angélique pour cacher son "amant" à son tuteur, et la paysanne Claudine s'étonne de son adresse:

Le tour est fort plaisant, n'est-ce pas? Oh ces Demoiselles de Paris ont l'esprit bien plus joly que nous autres Paysannes. (Sc. 3).

Ce n'est qu'à Paris qu'on apprend à vivre comme il faut. Dans Madame Artus de Dancourt (1708), Madame Artus présente à Madame Argante, chez qui elle loge, une jeune fille qu'elle dit être venue de Blois. Elle a reçu une certaine éducation, mais, continue l'intrigante,

... dans une province on ne l'a pas trop bonne, Et ce n'est qu'à Paris qu'on se perfectionne. (III, 7).

L'opposition entre les Parisiens et les provinciaux joue un rôle important dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695). Le personnage principal de la pièce est Lisandre, une espèce d'homme à bonnes fortunes, qui méprise les femmes et plus particulièrement les provinciales. La suivante Marton lui révèle qu'on va marier sa soeur à un jeune homme dont la mère se donne des airs, et Lisandre est loin d'être ravi quand il entend cette nouvelle:

... Ce ridicule enté sur les manieres Provinciales sera peu jouissant.

Marton ajoute que la mère veut que sa fille unique, la soeur du jeune homme en question, fasse une donation de tous ses biens en faveur de celui-ci et qu'elle se retire au couvent. Encore une fois, Lisandre donne libre cours à son mépris pour les provinciales:

Il faut avoir l'esprit bien Provincial, pour croire qu'une Fille, après avoir respiré l'air de Paris, se mettra dans un Convent. (I, 5).

Il pousse ce mépris si loin qu'il refuse d'aller voir Orasie et sa fille Hortense lorsqu'elles arrivent à Paris. On lui dit qu'Hortense est charmante, mais il maintient que toutes les provinciales sont pareilles:

Elles gesticulent sans cesse, & se perdent dans des compliments ridicules.

- ce qui est inévitable, car "Quand l'air est infecté, tous ceux qui le respirent sont atteints de la même maladie."

De toute façon, il est habitué aux belles de Paris; comment pourrait-il trouver charmante une provinciale?

Pourroit-on aimer une Provinciale quand on est fait à l'air de Paris? (II, 2).

Et son mépris de la province provient du fait qu'il ne connaît d'autre monde que celui de Paris. Quand il se voit obligé de recevoir Orasie et sa fille, il se plaint de ce que

... mon compliment n'est pas prest; je n'en sçay qu'à l'usage de Paris. (II, 3).

Et un peu plus loin, sa mère nous apprend que "C'est un enfant de Paris, qui n'en a jamais sorty les portes que pour des parties de plaisir" (II, 4). Un autre auteur qui se sert du contraste entre les Parisiens et les provinciaux est Regnard, dans les Menechmes (1705). Le Chevalier, un Parisien, ne s'étonne pas lorsqu'il trouve que son frère jumeau, un provincial, manque de savoir-vivre:

... On doit peu s'étonner de cet air de rudesse  
Dans un Provincial nourri sans politesse,  
Et ce n'est qu'à Paris que l'on perd aujourd'hui  
Cet air sauvage & dur qui regne encor en luy. (II, 1).

Il serait possible de maintenir que l'importance de Paris dans les comédies de l'époque que nous étudions est diminuée par le fait que certains auteurs - Dancourt en particulier - situent leurs pièces non pas à Paris mais à la campagne aux environs de la capitale. Mais ce recul ne sert qu'à mieux faire ressortir l'admiration avec laquelle on regarde Paris en général, et bien que le cadre soit un cadre campagnard, les personnages qu'on insère dans ce cadre sont bel et bien des Parisiens. Même dans l'Opéra de Village de Dancourt (1692) où la scène "est dans un

Village proche de Lion" - village qui est par conséquent assez éloigné de Paris - il s'agit des amours d'un jeune officier parisien, aidé comme toujours par son valet. Il en est de même des deux pièces où Dancourt décrit les vendanges, à savoir les Vendanges (1694) et les Vendanges de Suresne (1695). Dans les Vendanges, l'action repose sur l'amour d'une paysanne, Claudine, pour un "beau jeune Monsieur tout doré" qu'elle a vu à Paris quand elle y est allée chercher des étoffes pour son mariage. Dans les Vendanges de Suresne, c'est un Parisien également qui vient voir une jeune campagnarde la nuit (Sc. 1). Constamment on fait allusion à ce qui se passe dans la capitale, et notamment à la conception parisienne de l'amour et du mariage. Même phénomène dans les Eaux de Bourbon (1696); certes, Bourbon-les-bains est un petit village, mais ce sont les Parisiens qui y viennent prendre les eaux.

La distinction entre ceux qui sont dignes d'être aimés et ceux qui ne le sont pas ne correspond pas seulement à la distinction entre les Parisiens et les provinciaux; elle correspond également à la distinction entre ceux qui sont à la mode et ceux qui ne le sont pas. Or, il existe un nom que l'on donne aux hommes à la mode: on les appelle très souvent des "jolis hommes" et pour mériter d'être aimé il faut être "joli". On affirme à plusieurs reprises que l'amour d'une femme pour un "joli homme" est compréhensible et même pardonnable. Dans

la Foire de Besons de Dancourt (1695), la jeune Mariane aime Eraste, mais elle a peur que son père ne s'oppose à leur mariage. Mais Frosine, une intrigante, l'encourage :

... le ridicule, est-ce que pour aimer un joly homme il faut qu'une fille demande permission ... (Sc. 12).

Une femme peut aimer un "joly homme" sans perdre sa réputation. Dans le Moulin de Javelle de Dancourt (1696) le valet Lolive se déguise en officier et feint d'être un vieux camarade de son maître le Chevalier. A une Comtesse qui se pique d'être vertueuse, Lolive dit qu'il faut qu'elle soit amoureuse du Chevalier, mais, continue-t-il, son amour est pardonnable parce que le Chevalier est un "joly homme". On développe la même idée dans la Foire Saint-Germain de Dancourt (1696); il s'agit cette fois de Madame Bardoux, qui a elle aussi une bonne réputation de vertu, mais qui est venue à la Foire, prétextant qu'elle allait visiter les prisonniers à l'Abbaye. Elle a peur d'être vue et de perdre ainsi sa réputation, mais un Chevalier la rassure :

Comment, votre réputation, hé donc, est-ce que dans le temps où nous sommes, un joly homme des-honore les femmes, quelques régulières qu'elles paroissent, presque toutes sont des coquettes, on en convient, on leur pardonne comme deffaut de temperament, & ce n'est que leur bon ou leur mauvais choix qui fait qu'on les méprise, ou qu'on les estime. (Sc. 24).

Et Madame Bardoux, ravie, de s'exclamer :

Qu'il a d'esprit ... qu'il a d'esprit! & qu'il s'enonce bien! Ah le joly homme! (Sc. 24).

Au début du Chevalier Joueur (1697), Dufresny fait ressortir très nettement le contraste qui existe entre le "joli homme" et



"l'honnête homme", contraste qui, malgré la ressemblance des deux pièces, fait défaut dans le Joueur de Regnard. La pièce de Dufresny s'ouvre avec un dialogue entre Frontin, le valet du Chevalier joueur, et Nérine, la suivante d'Angélique. Le Chevalier aime Angélique, mais il a un rival, Dorante, qui est favorisé par Nérine. Les domestiques esquissent pour nous le caractère des deux soupirants. Nérine affirme que Dorante est un "honnête homme", et Frontin riposte en disant que le Chevalier est "joli". Ils discutent ensuite la question de savoir lequel des deux hommes est plus susceptible de plaire aux femmes, et plus particulièrement de plaire à Angélique. Nérine loue Dorante parce qu'il a un "esprit solide, doux". Frontin vante son maître qui est "verd & piquant, c'est ce qu'il faut pour réveiller le goût des femmes". Le dialogue continue:

NERINE.

Dorante est un homme fait.

FRONTIN.

En cas d'amant, ce qui est à faire vaut mieux que ce qui est fait.

NERINE.

Un bon coeur, genereux, sincere.

FRONTIN.

O! mon maître ne se pique point de ces niaiseries-là; mais en récompense, c'est le plus ensorcelant, petit scelerat, un tour de sceleratesse si galant, que les femmes ont du plaisir à se laisser tromper par lui. (I, 1).

Dans les Mots à la Mode (1694), Boursault satirise l'usage du mot "joli". Madame Josse applique l'épithète à Condé et à Turenne, ce qui évoque une réaction très vive de la part de son frère, Monsieur Brice:

... Quels Noms ont plus de Gloire, & sont mieux établis?  
Et des gens d'un tel poids vous paroissent jolis! (Sc. 11).

Et un autre personnage suggère que c'est peut-être parce que Monsieur Brice n'est pas "joli" lui-même qu'il n'aime pas le mot.

Les hommes les plus "jolis" sont incontestablement les officiers, et à plusieurs reprises on se sert du mot "joli" en parlant des gens d'épée. Dans Colin-Maillard de Dancourt par exemple (1701), on nous fournit des renseignements sur le caractère d'Eraste, le jeune cavalier qui est amoureux d'Angélique; c'est "un joli homme, un grand garçon, beau, bien fait, Capitaine en pied dans un Régiment de garnison" (Sc. 8). Et le "joli homme" du Galant Jardinier du même auteur (1704) est lui aussi un officier qui revient de l'Allemagne (Sc. 10). Dufresny aussi dans la Malade sans maladie (1699) fait dire à un de ses personnages que le jeune officier Valère est un "joli homme" (I, 3). Dans les Promenades de Paris de Mongin (1695), on souligne l'équivalence du "joli homme" et de l'officier au début du deuxième acte. Jeanneton, "la bouquetière des Thuilleries", trouve que le jardin est "dans une furieuse disette de beau monde masculin", et que "ce qu'il y a de plus rare en Esté à Paris, ce sont les jolis hommes". Mais Elise lui répond qu'"on y trouve cependant encore

des Plumets malgré la guerre" (II, 4).

Ici il convient de parler d'un autre terme dont on se sert quelquefois pour désigner les gens à la mode: c'est le terme petit-maître. Il semble bien que petit-maître signifie un homme qui est on ne peut plus joli, un homme chez qui la conduite du "joli homme" se manifeste sous sa forme la plus extrême. Cette interprétation s'appuie sur un passage tiré de l'Impromptu de Garnison de Dancourt (1693)<sup>1</sup>. C'est un dialogue entre Araminte, une femme qui n'est plus jeune et qui est un peu ridicule, et Marton:

MARTON.

Préparez-vous, Madame, à recevoir un Marquis de conséquence, qui vient ici vous rendre visite.

ARAMINTE.

Est-ce un joli homme, Marton?

MARTON.

Si c'est un joli homme! c'est un Petit-Maître.

ARAMINTE.

Et qu'est-ce que c'est que des Petits-Maîtres?

MARTON.

Il y en a de plusieurs especes; mais ordinairement ce sont de jeunes gens entêtés de leur qualité, badins, folâtres, enjoués, qui parlent beaucoup & qui disent

---

1. Cette scène est citée par M. F. Deloffre dans l'Introduction de son édition du Petit-Maître Corrigé de Marivaux (Genève, 1955) pp. 24-5.

peu, soupirant sans tendresse, amoureux par conversation, magnifiques sans biens, généreux en promesses, prodiges d'amitiés, inventeurs de modes, & des airs sur-tout.

ARAMINTE.

Hé, de quels airs, Marton?

MARTON.

Des airs à la mode. L'étourderie d'un Ecolier, la brusque valeur d'un enfant de Paris, fracas d'équipage, tabatières de quinze différens volumes, gros noeuds d'épée, perpétuel maniement de perruque, distractions continuelles, gestes affectés, éclats de rire sans sujet, mots favoris placés à l'aventure, se piquant d'esprit & de bon goût, & disant quelquefois de bonnes choses par hazard; grands épouseurs sur-tout. Voilà, Madame, ce que c'est que les Petits-Mâîtres.

ARAMINTE.

Les jolis gens, Marton ... (Sc. II).

Il est intéressant de remarquer que cette forme extrême de la conduite du joli homme est tantôt présenté comme <sup>une</sup> quelque chose digne d'admiration, tantôt comme quelque chose d'un peu ridicule; le terme petit-mâître est tantôt senti comme un compliment, tantôt comme une insulte ou tout au moins comme un terme péjoratif. Dans l'Homme à bonne fortune de Baron, par exemple (1686), petit-mâître semble être plus péjoratif que joli homme. Marton affirme que Mécade est "le plus joly homme du monde" quand il fait la cour à une jeune fille, mais elle se plaint de ce que l'homme à bonnes fortunes ne se soucie plus d'être "joly" lorsqu'il a réussi à séduire la jeune fille (I, 4); en d'autres termes, être "joly" est pour Marton une qualité admirable. Un peu plus loin, un autre personnage se sert du terme petit-mâître, mais le

contexte est tout à fait différent. A la fin du premier acte, Marton appelle Pasquin un "scelerat infame", et celui-ci riposte:

Laisse, laisse ces beaux noms, ces noms illustres  
à l'indigne petit Maître que je sers ... (I, 12).

Il est clair que dans ce contexte petit-maître a un sens nettement péjoratif. De même dans le Jaloux de Baron (1687). Dans cette pièce il s'agit d'un autre Moncade, mais cette fois, loin d'être un homme à bonnes fortunes, Moncade est un jaloux. Il fait la cour à Mariane, mais il a un rival, le Marquis, qu'il décrit dans les termes suivants:

Il est jeune, galant, les genoux bien tournez,  
Avez-vous remarqué sa mouche au coin du nez?  
Cette taille, cet air gracieux, tout aimable,  
C'est un franc Petit-Maître, au moins, un agréable;  
Et sur-tout plein d'esprit; on ne pouvoit pas mieux,  
Au deffaut de la voix, faire parler les yeux. (I, 3).

Puisque c'est pour parler d'un rival hâf que Moncade se sert de petit-maître, ce terme ne peut guère être un compliment. En revanche, voici une scène des Promenades de Paris de Mongin (Théâtre-Italien, 1695) où petit-maître semble plutôt exprimer de l'approbation; le personnage qu'on désigne comme un petit-maître est très fier de l'appellation. Le personnage en question est Monsieur Calmar, un "robin" qui est amoureux d'Elise. Habillé en cavalier, il se rend au Jardin des Tuileries, et Colombine, la suivante d'Elise, fait des compliments à Monsieur Calmar sur son "air":

COLOMBINE.

En effet, Monsieur Calmar a l'air tout à fait galand,

& la phisionomie toute martiale. Ah! de toutes les Metamorphoses, après la Pluye d'or, il n'y en a point qui touche plus les femmes que celle du Plumet; & Monsieur Calmar sent son Petit-Maistre à pleine gorge.

CALMAR, se quarrant.

Trouves-tu, Colombine? Nous n'avons point si mauvaise mine, n'est-ce pas? Et j'ose mettre en avant, sans ostentation, contravention, intervention, discussion, & omologation ...

ELISE.

Ah, Colombine! bouchons nos oreilles.

COLOMBINE.

Tout doux, Monsieur Calmar, nous ne sommes pas icy à l'Audience. Vous oubliez que vous estes un Petit-Maistre, & vous des-honorez votre habit. (II, 4).

Mais bien que le terme petit-maître puisse être pris comme un compliment, il est frappant que les personnages l'emploient souvent lorsqu'il s'agit de quelqu'un qui appartient à une classe sociale inférieure et qui singe les manières des officiers et des "jolis hommes"; dans le passage que nous venons de citer, par exemple, Monsieur Calmar est un homme de robe. C'est dans ce même contexte qu'on emploie petit-maître dans la Fontaine de Sapience de Biancolelli (Théâtre-Italien, 1694); ici il est difficile de décider si le terme a un sens péjoratif ou non. A la première scène de la pièce, Lisette affirme qu'une femme peut toujours "polir" les hommes qui lui font la cour; à son amie Angélique elle dit:

Je scais, tout comme toy, que les femmes habiles se font des Eleves de leur facon. Elles mettent leurs Amans dans le chemin qu'il faut qu'ils suivent.

Elles ont l'art de donner a un homme de Robbe quelque chose de guerrier, quand ce ne seroit que la cravatte; elles donnent a un Abbe les airs d'un petit Maistre, jusqu'au debraillement. Elles vous decrassent un Financier, & savent degraisser son esprit & sa bourse. Pour les Officiers, elles les laissent tels qu'ils sont. (Sc. 1).

Un peu plus loin, c'est encore une fois Lisette qui nous renseigne sur les petits-maîtres lorsqu'elle parle de la manière dont certains gens de robe imitent la conduite des officiers:

... Singes perpetuels des Officiers ils les imitent jusques dans le Tabac, l'Eau de Vie, & les Steinkerques. Mauvais copistes des Gens d'Epee, ils n'en prennent que les faux airs. Vains, indiscrets, presumptueux. S'ils n'estoient par-cy par-la duppes de quelques Grisettes, on les prendroit pour des Petits-Maistres. (Sc. 3).

Ici il paraît que les petits-maîtres sont ceux qui imitent la forme extrême de la conduite des "jolis hommes". Dans les Petits-Maistres d'Eté, (1696)<sup>1</sup>, les petits-maîtres sont encore une fois ceux qui singent les manières des gens de qualité; dans cette pièce il s'agit des financiers, qui, en été, prennent la place des officiers lorsque ceux-ci partent à la guerre.

Cidalise, une femme à la mode, décrit les financiers ainsi:

Où, jolis, polis, poudrez, guindez, bruyans & coureurs comme on les voit, il est peu de bonne fortune où ils n'entrent en tiers: Peu de ruelles où ils ne fournissent à la conversation, & peu de carosses au Cours où leurs petits airs ne brillent parmy les plus coquettés, ils font l'ornement des Thuilleries, & grossissent la

---

1. Cette pièce est attribuée par M. Deloffre (op. cit. p. 49) à la Fosse d'Aubigny.



foule aux spectacles. Feneans de profession, les plaisirs ne sont que pour eux, les bonnes tables où ils ne payent jamais que de leurs personnes, ne retentissent que de leurs bons mots, & parmi les soupirans d'Été, ils sont sans contredit les plus redoutables. (Sc. 14).

Tiermilieu, un petit-maître lui-même, fait allusion à "ces petits nobles d'imagination", et à "ces Marquis, Comtes & Chevaliers faits à la haste", et Marcou, un autre petit-maître, parle de "ces narcisses modernes" qui "après avoir passé l'hiver à se morfondre sous les fenestres de nos Dames, & à baiser les marteaux de leurs portes, se dédomagent l'été en faisant les honneurs chez Procope" (Sc. 16). Il est clair que les "petits-maîtres d'été" sont ceux qui aspirent à être "jolis", bien qu'ils ne soient pas eux-mêmes des gens d'épée.

Alors que le "joli homme" proprement dit est normalement présenté comme un personnage sympathique, les personnages qui imitent les gens d'épée sont généralement ridiculisés, méprisés. Or, les personnages qui imitent les gens d'épée se laissent ranger dans des catégories bien distinctes. La catégorie la plus importante est sans doute celle des bourgeois, des "robins", des financiers. Le thème du "joli homme" qui l'emporte sur un bourgeois ridicule est particulièrement cher à Dancourt. Dans l'Esté des Coquettes (1690), Monsieur Patin, un financier, fait la cour à Angélique, mais ce n'est guère qu'une "aventure d'Été" pour Angélique; la suivante fait remarquer un peu cyniquement

que ce n'est qu'en été que les financiers dépensent beaucoup (Sc. 16). A la fin de la pièce, le retour d'un officier met fin au règne de Monsieur Patin (Sc. 24). Dans la Parisienne (1691), l'un des soupirants d'Angélique est Dorante, un homme de robe ("Il n'est de robe que les matins, & les soirs il porte une épée"). Quand il offre sa bourse à la suivante, celle-ci se moque de lui en lui rappelant son rang:

Fy, Monsieur, cela n'est ni beau ni honnête à un homme de robe de vouloir séduire de jeunes personnes. Pour les gens d'épée encore passe. Mais vous autres? Des défenseurs de la vertu, des protecteurs de l'innocence, sont les premiers à la corrompre? Allez, encore une fois, cela n'est pas bien ... (Sc. 12).

Dans la Foire de Besons (1695), le personnage ridicule est Monsieur Guillemain, un notaire. Cidalise et Frosine le taquinent en feignant de lui faire des compliments: Frosine l'appelle "un petit homme à bonne fortune", Cidalise dit qu'il est "en commerce avec ce qu'il y a de plus agréables libertines dans le monde", et Frosine ajoute que Monsieur Guillemain n'hésite pas à "disputer le coeur d'une Coquette à un Prince, & à un Financier même". Monsieur Guillemain, ravi, montre combien il est à la mode en affirmant que ceux qui aiment leur femme sont "du dernier bourgeois" (Sc. 6). Dans le Moulin de Javelle (1696), Dancourt crée le personnage de Monsieur Georges Ganivet, "le plus bourgeois, & le plus ridicule de tous les habitants de la bonne ville de Paris, sans contredit" (Sc. 3), et dans une scène qui rappelle la Foire de Besons, les autres personnages se

moquent de lui. Ganivet se promène de long en large "en se donnant des airs" et tout le monde le loue en disant que personne à la Cour n'est "mieux fait" que lui, que sa "phisionomie" est "tout-à-fait agreable", que son esprit est "du plus fin, du plus vif"; Ganivet reçoit tous ces compliments avec une fausse délicatesse ("Oh! taisez-vous donc, vous me faites rougir")(Sc. 33). Dans les Vacances (1696), M. Grimaudin, un procureur qui est devenu seigneur de village à "Gaillardin, en Brie", invite quelques-uns de ses anciens collègues à passer leurs vacances chez lui; malheureusement, l'arrivée des procureurs coïncide avec celle d'une compagnie de soldats. On nous apprend que les soldats traitent les femmes des procureurs mieux que les procureurs eux-mêmes, car ils "caressent les femmes" et "battent les hommes" (Sc. 5). Un peu plus tard, un des personnages raconte que deux ou trois invités de Monsieur Grimaudin sont allés à la chasse, où ils ont eu le malheur de rencontrer quelques soldats en compagnie du "Marechal des Logis"; celui-ci, trouvant que les invités ont "l'air si noble, les armes si belles", les a enrôlés dans son régiment (Sc. 11). Dans le divertissement également, on se moque des "robins":

Aimez ailleurs désormais  
Dit l'autre jour une Coquette  
A des soupirans de Palais;  
Voilà la Campagne faite  
Hors de Cour & de Procès.  
Jusqu'au tems de la verdure,  
Les Guerriers de retour  
Nous vont apprendre en amour  
Une nouvelle procédure.

Dans le Retour des Officiers (1697), Dancourt présente deux amoureux ridicules, Monsieur Rapineau et Monsieur Des Baliveaux. Henriette et Isabelle, deux cousines, aiment deux officiers, Eraste et Clitandre, mais pendant l'absence de ceux-ci, Madame Thomas, la mère d'Henriette, s'avise de marier les jeunes filles avec Monsieur Rapineau et Monsieur des Baliveaux respectivement, car elle a une aversion marquée pour les gens d'épée. La suivante Toinette cependant propose une solution assez simple. Eraste n'a qu'à prendre la charge de Rapineau, qui est sous-fermier, et Clitandre celle de Des Baliveaux, qui est, lui, un "Conseiller d'Abbeville"; les deux bourgeois deviendront officiers, ce qui arrangera tout. Tout d'abord, Henriette et Isabelle rejettent la proposition, disant que Clitandre et Eraste ne seraient plus aimables, mais Toinette les rassure:

... Hé mort de ma vie, sont-ce les emplois qui deshonnorent les hommes? ce sont les hommes qui ridiculisent les emplois. Les gens d'esprit & de mérite sont toujours les memes dans tout ce qu'ils font. Un sot ne cesse point de l'estre. Clitandre est un fort joly homme d'épée, ce sera un fort aimable Conseiller, Monsieur des Baliveaux est un Conseiller ridicule, il sera un très-impertinent Capitaine. (Sc. 7).

Clitandre arrive facilement à tromper Des Baliveaux en lui faisant des compliments; il l'appelle un "joly Magistrat", un "aimable petit homme de Robe", loue sa physionomie, l'"étouffe de caresses" (Sc. 12). On n'a pas besoin de duper Rapineau, car Madame Thomas découvre à la fin de la pièce qu'il a un frère qui est "Rat-de-Cave". Les bourgeois et surtout les financiers ne sont guère aimables; telle est du moins l'opinion de Finette dans les Enfants

de Paris (1704). Monsieur Harpin cherche un prétexte pour enfermer sa fille au couvent, et Finette propose de la marier à un homme qu'elle n'aime pas, car le tempérament d'Angélique est tel qu'elle choisira vraisemblablement le couvent plutôt que le mariage. Un homme de finance conviendrait le mieux, continue Finette, car "quelque joly qu'il soit", Angélique ne pourra s'empêcher de le détester (I, 9).

Dancourt ridiculise aussi les bourgeoises qui veulent arriver, qui se donnent des airs. Le cas le plus célèbre est sans doute celui de Madame Patin, dans le Chevalier à la mode (1687). Madame Patin, "veuve du plus riche Financier de France", (I, 3), donnerait tout ce qu'elle possède pour être Marquise, et au début de la pièce décide de rompre avec Monsieur Migaud, un homme de robe à qui elle est promise. Pour réaliser son rêve, elle a décidé de se marier avec le Chevalier de Villefontaine, qu'elle décrit comme "le plus joli homme du monde" (I, 3). A la fin de la pièce cependant, on lui fait savoir que le Chevalier l'a trompée en faisant la cour à Lucile, sa nièce, et elle se rabat sur Monsieur Migaud. Dans la Femme d'Intrigues (1692), Madame Thibaut fait allusion à une femme qui ressemble à Madame Patin: à un de ses "clients", Madame Thibaut fait la promesse suivante:

... Si vous voulez, avant qu'il soit deux jours  
je vous livre la veuve d'un marchand de marée qui  
me persecute pour lui trouver un joli mari. Si le  
parti vous accommode elle vous mettra à la tête de  
vingt-cinq mille livres de rente. (II, 6).

Dans la Lotterie (1697), la bourgeoise ridicule est Madame la Cloche, que Lisette décrit comme "la fille de ce Marchand, cette veuve qui fait la femme de consequence, & qui est si folle & si coquette" (Sc. 14). Dans les Curieux de Compiègne (1698), Madame Robin, "une gaillarde Bourgeoise qui a toujours un pied en l'air", vient voir le camp militaire à Compiègne. Madame Robin doit épouser Monsieur Mouflard, mais on nous apprend que "l'air du camp lui a donné une noble aversion pour son fiancé, & un goût pour tout ce qui s'appelle homme d'épée". (Sc. 4). Les bourgeoises qui singent les manières des dames de qualité ne sont cependant pas toujours ridiculisées; quelquefois on les traite avec plus d'indulgence, comme par exemple dans les Bourgeoises à la mode (1692), où ce sont les maris des bourgeoises qui sont présentés comme des personnages ridicules. La distinction entre les femmes qui sont à la mode et celles qui ne le sont pas n'est pas si nette que celle qui oppose les "jolis hommes" et ceux qui les imitent.

Un deuxième groupe de personnages qui singent les manières des gens de qualité est constitué par les Abbés. Bon nombre d'allusions nous font voir que les Abbés sont plus "jolis" que les "jolis hommes" eux-mêmes. Dans Je vous prends sans ver de Champmeslé (1693), Julie dit à propos des Abbés:

Il n'est rien en amour pour eux d'impenetrable,  
Le Siecle a peu d'intrigue où ne perce la leur ... (Sc. 5).

Dans la Foire de Besons de Dancourt (1695), Cidalise raconte ses aventures à la Foire; elle y est venue en compagnie d'un Abbé,

d'une fille d'Opéra, et d'un notaire. L'intrigante Frosine lui demande:

Ne seroit-ce point le mariage de l'Abbé que vous venez faire en ce pays-ci? C'est une Foire pour ces sortes de mariages que la Foire de Besons, Madame, (Sc. 5).

Et Cidalise ajoute que "cinq ou six femmes à bonne fortune" s'étaient emparées de l'Abbé (Sc. 5). Dancourt nous fournit encore plus de renseignements sur les Abbés dans l'Esté des Coquettes (1690). Angélique, une coquette, et Lisette, sa suivante, discutent le caractère de l'Abbé Chevrepied en attendant qu'il leur rende visite:

LISETTE.

Oh! celui-ci n'est pas comme un autre, il n'a point de Bénéfices, & il n'a pris le petit collet, que pour ne point marcher à l'arrière-ban.

ANGÉLIQUE.

Tâis-toi donc, il va venir.

LISETTE.

Bon, bon! Madame, avant qu'il ait consulté son petit miroir de poche, mordu ses lèvres, arrangé les boucles de sa perruque, & pris l'avis de tous ses laquais sur sa parure, il en a pour un bon quart d'heure sur l'escalier.

CIDALISE.

La plupart des jeunes Abbés sont fous de leur ajustement.

LISETTE.

Jeune, Madame? Celui-ci a cinquante bonnes années ... (Sc. 9).



Quand l'Abbé lui-même paraît sur la scène, les femmes lui font des compliments sur sa parure, et notamment sur sa "perruque allongée" et sur son "juste-au-corps violet-bleu". L'Abbé veut savoir où il en est avec Angélique, mais celle-ci se débarrasse de lui en feignant d'être asphyxiée par sa "poudre de Chypre" (Sc. 10). Dans le Théâtre-Italien également, les Abbés sont une source fertile de comique. Le Mezzetin de l'Ulisse et Circé de L.A.D.S.M. (1691) décrit les Abbés dans les termes suivants:

... ils se piquent de bel esprit, ils jugent des ouvrages en Vers & en Prose, ils chantent amoureuxment, ils font même de mauvaises chansonnettes, qu'ils vont débiter dans les ruelles. (I, 1).

Et dans la Fontaine de Sapience de Biancolelli (1694), Lucile, après avoir bu à la fontaine, voit les Abbés sous leur vrai jour:

... Hé, fy, fy, Monsieur l'Abbé! hé fy! vous n'y pensez pas. Laissez-là le blanc, le rouge & les mouches pour les Coquettes; occupez-vous à quelque chose de plus sérieux. Mais il ne veut pas m'entendre. Le voilà qui minaude à son miroir; il essaye une grimace, il repete une reverence, & étudie une mauvaise plaisanterie, pour la débiter tantost aux Thuilleries sur un faucet effeminé. (Sc. 7).

La conduite des Abbés aux Tuileries ne cadre guère avec leur qualité d'ecclésiastiques, du moins si nous en croyons l'Arlequin des Promenades de Paris de Mongin (1695). Arlequin appelle les Abbés "cette seconde espece de femme, & qui font si bien les Damoiseaux", et ajoute:

... Ils viennent tous en fard, en mouches, en dentelles, En Narcisses, en Adonis, Voltiger de Belles en Belles,

Jetter une oeillade à Philis,  
Dire une sottise à Lisette,  
En tout lieu semer la fleurette,  
Et faire flèche de tout bois,  
Aimer les femmes par douzaine ... (III, 1).

Un autre personnage qui décrit la conduite des Abbés est Colombine, dans la Cause des Femmes par Delosme de Montchenay (1687).

Elle lit le texte suivant:

... qu'est-ce qu'un Abbé dans le tems d'apresent.  
C'est un surtout de bagatelles,  
Un tissu de chansons nouvelles,  
Un petit Coquet tout plaisant ...

- et elle ajoute que les Abbés mordent leurs lèvres pour les rendre plus vermeilles et affectent de rire de tout pour montrer qu'ils ont les dents belles (Scène du More). Malgré leur habileté, les Abbés n'ont guère de succès auprès des femmes quand les officiers reviennent. Dans les Souhairs par Delosme de Montchenay (1693), Momus affirme que "les Abbez sont dans les ruelles, ce que les Epagneuls sont à la chasse; ils servent à faire lever le gibier, mais les Officiers le prennent" (Scène du Parnasse et de l'Ode pindarique).

Ainsi, les personnages qui imitent les gens de qualité se rangent dans deux groupes principaux. D'autres groupes existent, comme l'attestent certaines allusions: les marchands, par exemple, du moins si nous en croyons Momus dans Arlequin Phaéton de Palaprat (Théâtre-Italien, 1692). Momus affirme que si, "un Lundy matin", on voulait bien "parcourir la rue Saint Denis & la rue Saint Honoré",

on verrait "plus de cent épées qui ont embarrassé la veille les allées des Tuilleries, dans l'espace d'une nuit métamorphosées en aulnes" (II, 5). Même les maîtres de musique se donnent des airs, du moins si le Monsieur des Soupirs de l'Esté des Coquettes de Dancourt (1690) est typique: on nous dit qu'il est "paré, poudré, beau comme un Adonis" (Sc. 6). Mais les groupes les plus importants sont ceux qui se composent des hommes de robe et de finance, ou des Abbés; on fait quelquefois allusion à ces deux groupes dans le même contexte. L'Angélique de l'Esté des Coquettes parle de ce que fait une Coquette en été, pendant l'absence des officiers: "on polit un homme de Robe, on apprend à vivre à un Abbé ... " (Sc. 1). Dans la Fontaine de Sapience de Biancolelli (Théâtre-Italien, 1694), Lisette décrit la manière dont les femmes "polissent" les hommes de robe, les Abbés et les Financiers; elle ajoute que "pour les officiers, elles les laissent tels qu'ils sont" (Sc. 1).

La liberté que recherchent les personnages de comédie dans le domaine de l'amour est donc une double liberté, et la recherche est rendue possible par un climat moral assez particulier. D'une part, les personnages de comédie de l'époque que nous étudions, comme certains personnages de Molière, tiennent à être capables de mener une vie où l'amour soit pour eux possible - c'est-à-dire une vie de plaisir, une vie où il existe la possibilité

de s'amuser en compagnie de l'autre sexe, de s'amuser d'une manière agréée par la mode. D'autre part, ils veulent se libérer de la contrainte qu'impose un amour exclusif, constant, fidèle; et le rôle de la mode est de déterminer non seulement la nature de leur amour, mais aussi de choisir ceux qui sont dignes d'être aimés. Comme l'on voit, les personnages qui figurent dans la comédie entre 1685 et 1708 continuent dans la voie frayée par les personnages de Molière, mais ils vont beaucoup plus loin. Le mouvement vers l'émancipation dans le domaine de l'amour, déjà commencé dans l'oeuvre de Molière, a maintenant acquis une vitesse considérable.

## CHAPITRE CINQUIÈME

### La liberté et l'amour (2): la défense du "moi".

Nous avons vu dans notre premier chapitre que dans le théâtre de Molière, les jeunes amoureux recherchent la liberté non seulement sur le plan familial ou social, mais aussi sur le plan sentimental. Certaines femmes en particulier refusent d'admettre que l'amour donne à leurs amoureux des droits sur elles; elles protestent violemment lorsque l'amoureux s'arroge le droit de dicter la conduite qu'elles doivent tenir. Les femmes tiennent à disposer d'elles-mêmes, de décider elles-mêmes de leur sort, et le problème qui se pose pour elles, c'est que l'amour, lorsqu'il s'installe dans leur coeur, exige - du moins dans une certaine mesure - le renoncement, le sacrifice; l'amour limite leur liberté, car dès qu'elles tombent amoureuses, elles sont obligées de tenir compte de la volonté d'une autre personne. Pour les personnages de Molière, ce problème se résout quelquefois à la fin de la pièce; et les femmes qui finissent par se soumettre à leurs amoureux trouvent un prétexte qui leur permet de capituler sans perdre contenance, ou du moins insistent sur le fait que leur capitulation est la récompense du respect de leur amoureux. Dans Don Garcie de Navarre, par exemple, Done Elvire est "touchée" par les "plaintes" et par les "respects" de Don Garcie. En même temps, le "rival" de Don Garcie se trouve être le frère de Done Elvire, et ce frère veut "servir" l'amour du prince jaloux; et il

est significatif que Done Elvire fait allusion à l'autorité de ce frère quand à la fin de la pièce elle consent à épouser Don Garcie (V, 6). Dans les Amants magnifiques, ce sont les dieux qui sont responsables de la capitulation d'Eriphile; Vénus ordonne qu'Eriphile épouse celui qui sauvera la vie à Aristione, la mère de la princesse, et par conséquent, lorsque Sostrate tue un sanglier qui menace Aristione, Eriphile peut accepter le jeune homme pour époux sans que son amour-propre soit blessé. Ainsi, les héroïnes de ces deux pièces, grâce à une casuistique commode, arrivent à concilier deux choses en apparence irréconciliables, l'amour et la liberté; elles acceptent la perte de liberté qu'entraîne l'amour, mais elles s'en consolent en se disant que cette perte n'a pas été volontairement consentie. Pour Célimène dans le Misanthrope, le problème est le même mais la solution est différente. Aucune réconciliation de l'amour et de la liberté n'est possible. A la fin de la pièce, quand Alceste arrive à la mettre au pied du mur, Célimène se voit obligée d'opter, de prendre parti, et elle préfère la perte d'Alceste à celle de sa liberté. La Princesse d'Elide au contraire suit le chemin inverse. La Princesse commence par opter; elle préfère la liberté à l'amour, et toute l'intrigue de la pièce consiste à l'amener au point où elle voit la nécessité d'essayer de réconcilier l'amour et la liberté. On ne nous permet pas de voir comment la Princesse s'y prend pour les réconcilier, car la pièce se termine sur une note d'incertitude; nous ne savons pas si la Princesse épousera Euryale, quoique tout porte à croire que le mariage se fera. Ainsi, dans les quatre pièces dont nous venons de parler, le problème de l'amour et de la liberté forme soit le point de départ soit le point culminant de l'action;

et deux pièces nous font entrevoir une solution possible.

Ce même problème revient dans la comédie des successeurs de Molière. Mais la perspective est différente. Pour les personnages de comédie de la période 1685-1709, aucune réconciliation entre l'amour et la liberté n'est possible, et en général ils choisissent la liberté plutôt que l'amour. Autrement dit, ils apportent au problème de l'amour et de la liberté une solution paradoxale; ils refusent l'amour. Ce n'est pas à dire qu'ils refusent de s'engager dans des liaisons amoureuses; nous avons vu avec quelle facilité les "jolis hommes" se lient avec les femmes à la mode. Or, refuser l'amour sans refuser les liaisons amoureuses n'est pas une contradiction; au contraire, la présence de ces deux attitudes chez le même personnage atteste qu'à un niveau profond il existe une philosophie de la vie qui est à la fois cohérente et justifiable. On évite l'amour et on recherche les liaisons amoureuses pour la même raison; c'est qu'on tient à être libre. Si on arrive à se faire aimer de quelqu'un, il est évident qu'on peut disposer de cette personne, s'en servir pour ses fins personnelles; l'amour offre donc à l'homme ou à la femme la possibilité d'imposer sa volonté à autrui, et par conséquent de jouir d'une liberté plus large et plus vaste. Si au contraire on devient amoureux, on n'est plus libre; on se voit obligé de se soumettre à la volonté de quelqu'un d'autre. Ce qui est plus grave encore, c'est que cet autre est à même de dispenser à celui ou à celle qui l'aime le bonheur ou la souffrance, comme bon lui semble. Autrement dit, le bonheur de l'amoureux dépend non



pas de lui-même, mais de la personne qu'il aime. Les "gens à la mode", tels que les comédies de l'époque les dépeignent, trouvent cette situation intolérable, et leur morale consiste à éviter l'amour eux-mêmes, tout en essayant de se faire aimer d'autrui.

Le principe fondamental sur lequel se base cette morale est celui-ci: le bonheur est un état d'âme d'où toute émotion forte doit être exclue, puisque toute émotion forte - désir, crainte, espérance, haine, amour - entraîne avec elle une perte de liberté, porte atteinte à l'intégrité et à l'unité de la personnalité humaine. Or, il semble bien que ce principe soit dans le fond un principe épicurien, qu'il ressemble à certains égards à l'ataraxie, à l'absence de trouble, qui pour les Epicuriens représente à la fois la sagesse et le bonheur. Certes, la conception de l'ataraxie n'appartient pas uniquement aux Epicuriens; elle fait partie également de la sagesse stoïcienne (1). Pourtant, il est clair que l'absence de trouble que recherchent les personnages de comédie entre 1685 et 1709 n'a rien à voir avec la sagesse stoïcienne. Alors que pour les Stoïciens le sage se caractérise par un mépris de la douleur et de la souffrance, par un désir de se montrer supérieur aux événements, les personnages de comédie au contraire cherchent à éviter la souffrance, à se libérer de tout ce qui est susceptible de les faire souffrir. Cette

---

1. Pour une comparaison entre l'ataraxie des Epicuriens et celle des Stoïciens, voir J. Brun, Le Stoïcisme, Paris 1963, pp. 81-2.

attitude fait penser plutôt aux Epicuriens, pour qui la règle des règles est "de fuir la douleur physique et le trouble de l'âme" (1). Certes, il serait absurde de prétendre que la comédie de l'époque tente l'exposé systématique d'une philosophie quelconque; si les personnages de comédie sont des "Epicuriens", ce n'est pas à dire qu'ils suivent scrupuleusement la pensée d'Epicure ou même qu'ils se rendent compte de l'influence de cette pensée. La plupart des personnages de comédie ne sont pas des philosophes, mais représentent des gens ordinaires, des "types" qui sont caractéristiques de la société française du XVIIe siècle; du moins c'est là ce que les auteurs cherchent à nous faire croire. Il s'ensuit que ce qu'on trouve chez eux est moins une philosophie proprement dite qu'une sagesse de la vie, une manière caractéristique de résoudre certains problèmes que leur pose la vie, notamment le problème du bonheur et de la conduite qu'il faut suivre pour y arriver.

Cette absence de trouble que les Epicuriens appellent l'ataraxie, les personnages de comédie l'appellent le repos, ou quelquefois la tranquillité. Le mot repos semble avoir été utilisé dans le langage courant du XVIIe siècle pour signifier tout simplement une absence d'inquiétude (2), sans aucune résonance "philosophique". Le mot

1. J. Brun, L'Epicurisme, Paris 1959, p. 92.

2. Comme une des définitions du mot repos Littré donne "Quiétude d'esprit, calme de l'âme", et cite Malherbe, Corneille, La Fontaine, Pascal, Madame de Sévigné et Bossuet qui ont tous employé le mot dans ce sens.

s'emploie toujours dans ce sens pour ainsi dire élémentaire dans la comédie de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup>. Voici par exemple ce que dit Hortense dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695); elle doit entrer dans un couvent, mais elle devient amoureuse de Lisandre, et sa mère lui reproche d'avoir changé de sentiment. Hortense proteste:

Non, Madame, non, & si vous aimez mon repos, vous me mettrez bien-tôt en estat de vous faire voir que je n'ay point changé de sentiment. (III, 3).

Voici un autre exemple du même phénomène, tiré cette fois du Jaloux Désabusé de Campistron (1709). Célie, une femme mariée, s'oppose à un stratagème qu'ont inventé deux amoureux pour servir leur amour:

... Mais mon repos, l'honneur, la bienséance même,  
S'opposent tout ensemble à nôtre stratagème. (V, 5).

Mais le mot repos a aussi une portée plus large; il signifie également cette absence de trouble sans laquelle il ne peut pas y avoir de vrai bonheur. La pièce qui est la plus révélatrice à cet égard est une comédie de Biancolelli, intitulée la Fontaine de Sapience et jouée au Théâtre-Italien en 1694. La pièce se déroule dans "L'Isle du Repos", et Lisette, qui invite sa maîtresse Lucile à y faire un séjour, décrit cette île dans les termes suivants:

... C'est un petit canton, où l'on vit délicieusement; on n'y entend parler ny de procès ny de chicane; on y dort tranquillement; on n'y voit ny ambitieux, ny jaloux, ny emportez; on ne trouve là que des gens dont tout le soin & toute l'occupation est de mener une vie tranquille.

Elle continue en disant que le mariage est assez rare à l'Isle du Repos, mais qu'on trouve néanmoins "quelques menages bien unis, & ce sont ceux dont la raison & l'inclination, non l'ambition & l'interest,

ont formé les noeuds." Les amoureux au contraire sont "severement" bannis de l'île. Arlequin, qui lui aussi cherche à persuader à Lucile de visiter l'Isle du Repos, complète le tableau de la vie qu'on y mène:

... C'est là qu'on ne s'inquiète de rien, qu'on ne songe ny à l'amour ny aux Procès; on y fait son unique affaire de se bien divertir ...

Et Lisette nous apprend que le repos équivaut à l'absence de l'espoir et de la crainte:

Hé c'est pour les Sots que le repos est fait. Les gens d'esprit ne scauroient le goûter; ils sont trop éclairés; ils esperent ou ils craignent; mais les sots qui ne voyent pas plus loin que leur nez, s'abandonnent au repos, & en jouissent à gogo. (Sc. 5).

C'est cette même absence de trouble que recherche le philosophe Démocrite dans Démocrite de Regnard (1700). Pour trouver le repos, Démocrite s'est retiré dans un désert avec son valet Strabon. Démocrite est un philosophe qui se moque des hommes, et il est significatif que ce qu'il méprise chez l'homme, c'est son manque de repos:

... [l'homme] est à tout moment  
La dupe de luy-mesme, & de son changement.  
Il aime, il hait, il craint, il espere, il projete,  
Il condamne, il approuve, il rit, il s'inquiète,  
Il se fâche, il s'appaise, il évite, il poursuit,  
Il veut, il se repent, il eleve, il détruit,  
Plus leger que le vent, plus inconstant que l'onde,  
Il se croit en effet le plus sage du monde:  
Il est sot, orgueilleux, ignorant, inégal,  
Je puis rire, je croy, d'un pareil animal. (I, 3).

Comme les habitants de l'Isle du Repos, Démocrite cherche à bannir l'amour de son coeur, mais malheureusement il tombe amoureux de la jeune Criséis. Démocrite est présenté comme un personnage un peu

ridicule, mais ce qui le rend ridicule, c'est le fait qu'il est tiraillé entre sa "philosophie" et son amour pour Criséis. Sa "philosophie" en elle-même n'a rien de ridicule, comme l'atteste le dialogue suivant entre Démocrite et le roi Agélas:

DEMOCRITE.

L'amour, des passions me croyez-vous capable?

AGÉLAS.

Me preserve le Ciel d'un jugement semblable.

DEMOCRITE.

Démocrite est-il homme à se laisser toucher?

(à part)

Je ne le suis que trop, j'ay peine à me cacher ...

AGÉLAS.

Libre de passions, dégagé de foiblesse,

Vostre coeur, je le sçay, se ferme à la tendresse;

Chacun ne parvient pas à cet état heureux:

C'est de moy dont je parle, & je suis amoureux.

(III, 3).

En d'autres termes, Agélas admire la philosophie de Démocrite, bien qu'il ne se sente pas capable de la suivre lui-même.

Une troisième pièce qui nous donne des renseignements précieux sur la conception du repos est une pièce dont nous avons déjà eu l'occasion de parler: c'est les Fées de Dancourt (1699). La "thèse" de la pièce est que pour vivre heureux, il faut éviter tout ce qui fait souffrir. L'éducation de la princesse Cléonide a été confiée à Blandonie, la fée des plaisirs. Mais Cléonide tombe amoureuse d'Astibel, qui est le prince de "l'Isle Inconnue", "ce Pays où tout le monde est sage". L'Isle Inconnue semble offrir à ses habitants une vie semblable à celle des habitants de l'Isle du Repos. Des habitants de l'Isle Inconnue font l'éloge de la vie qu'on y mène:

Une aimable tranquillité  
Régne toujours sur nôtre heureux Rivage,  
L'intérêt & la vanité  
N'ont point encor écarté  
L'innocence du premier âge.

Une autre strophe nous apprend que les habitants de l'île ne bannissent pas l'amour, mais qu'ils arrivent à goûter les plaisirs de l'amour tout en évitant la souffrance que l'amour peut entraîner avec lui:

Sans épines dans nos Plaines,  
La Rose naît en tout tems,  
Et l'Amour donne aux Amans  
Ses plus doux plaisirs sans peines. (II Intermède).

Astibel critique les courtisans qui entourent Cléonide, car selon lui "le trouble regne dans tous les coeurs, une fausse tranquillité masque les visages" (III, 9). Cléonide veut éviter l'exemple de ses courtisans, et décide de mener une nouvelle vie "où l'on tienne un milieu si juste entre les plaisirs & les peines, qu'en ne s'attachant jamais trop aux uns, on soit toujours exempt des autres" (III, 9). Ainsi, c'est le refus de s'attacher à quoi que ce soit qui constitue pour Cléonide le vrai bonheur et la vraie sagesse.

Les trois pièces que nous venons de citer sont pour ainsi dire une expression théorique de l'idée du repos; cette expression est confiée à des personnages qui - du moins dans Démocrite et dans les Fées - sont présentés en quelque sorte comme des "sages". Quant à l'application pragmatique de l'idée, nous la trouvons bien entendu dans le domaine de l'amour. Démocrite et les habitants de l'Isle du Repos cherchent à bannir l'amour de leur vie, et bon nombre d'autres personnages suivent leur exemple. Il n'est pas difficile

d'en voir la raison, si nous étudions les personnages qui, malgré la mode, s'en tiennent à un amour romanesque et un peu précieux tel que celui qui caractérise les "jeunes premiers" de Molière, à cet amour qui est considéré comme ayant passé de mode; il est évident que l'amour de cette sorte ne cadre guère avec l'idée du repos. C'est que cet amour démodé implique toujours un engagement, un attachement, le don total du "moi"; c'est toute la personnalité qui est en jeu. C'est ainsi par exemple que les amoureux romanesques expriment le désir d'obtenir celle qu'ils aiment d'elle-même, de l'aimer pour elle-même. Dans l'Homme à bonne fortune de Baron (1686), Lucinde a deux soupirants, Moncade, qui est l'homme à bonnes fortunes, et Eraste, qui aime Lucinde d'une manière un peu précieuse. Léonor, l'amie de Lucinde, lui explique la différence entre les deux soupirants en lui disant un peu vaguement qu'il y a certains coeurs qui "ne vous aiment que pour vous" (I, 3). Vers la fin de la période que nous étudions, nous trouvons encore des exemples de cet amour romanesque. Dans la Trahison punie de Dancourt (1707), Don Juan aime Léonor, mais la jeune fille ne le paie pas de retour. Don Juan cependant la traite avec beaucoup de respect:

Ne regardez point ici comme un époux  
Un amant qui prétend ne vous devoir qu'à vous.  
Madame, je le sçai, l'autorité d'un pere  
Ne donne point de droit sur un coeur, mais j'espere  
Que par mille respects, par le plus tendre amour,  
Je pourrai mériter vos bontez quelque jour. (II, 7).

Puisqu'il exige la soumission totale du "moi", il n'est pas étonnant que l'amour, en particulier chez la femme, se forme très lentement. Au quatrième acte de la Trahison punie, la suivante Jacinte raconte que Léonor a reçu son amoureux Don Garcie



... en brave Dame,  
Tres-mal d'abord, moins mal dans la suite, encore moins  
Après: au bout du compte elle agréa ses soins.  
(IV, 7).

Un peu plus loin, Léonor explique à Don Juan qu'elle ne peut pas l'aimer; son coeur s'est déjà engagé une fois, et elle ne peut le reprendre. Pour un personnage du Légataire Universel de Regnard (1708), le don de la personne est plus important que les attributs extérieurs ou que la fortune. Isabelle dit à son "amant" Eraste:

... Les biens dont vous pouvez heriter chaque jour,  
N'ont point du tout pour vous déterminé l'amour:  
Votre personne seule est le bien qui me flatte,  
Et tous les vains brillans dont la fortune éclate,  
Ne sçauroient éblodir un coeur comme le mien.  
(V, 1).

Le signe extérieur de cette soumission totale du "moi", c'est que les amoureux sont entièrement occupés de leur amour, et cette occupation se traduit par la distraction, par la rêverie. Dans les Fonds perdus de Dancourt (1686), Lisette demande à Merlin ce que dit son maître Valère à propos d'un stratagème que le valet a imaginé. Merlin répond:

Ne sçais-tu pas bien ce qu'il a coutume de dire? Rien n'est capable de lui faire plaisir que la présence d'Angélique: il ne sçauroit penser qu'à elle, et il faut qu'il parle d'elle, ou qu'il ne dise rien.  
(III, 1).

Dans le Galant Jardinier de Dancourt (1704), Léandre parle à Lucile dans les termes suivants:

... Moi qui brûlois de me découvrir à vous, moi qui ne respire et qui ne veux vivre que pour vous, qui n'adore que vous, et qui n'ai point d'autre objet, point d'autre passion, que d'être à vous toute ma vie ... (Sc. 10).

Dufresny également présente une amoureuse qui ne pense qu'au jeune

homme qu'elle aime. Dans le Faux Instinct (1707), Angélique se caractérise par une distraction dont la suivante Toinette ne tarde pas à deviner la cause:

TOINETTE.

En attendant nous pourrions dîner, mais les filles qui sont occupées de leur amour ne s'amuse pas à dîner.

ANGELIQUE.

Je regarde cette maison champêtre, elle est située à faire plaisir.

TOINETTE.

Voulez-vous que j'y fasse apporter le dîner.

ANGELIQUE.

On respire ici un air ...

TOINETTE.

Un air qui donne de l'appétit.

ANGELIQUE.

Cet endroit solitaire me fait rêver, & ce bois sombre m'inspire je ne sçai quoi ...

TOINETTE.

Ho! je sçai bien quoi, moi; je me suis douté que ce lieu-ci vous inspireroit ce que tous les lieux & tous les objets vous inspirent également depuis quelques jours; hier en regardant par vos fenêtres dans la rue la plus passante de Paris, le bruit des carrosses, & le tintamare de la ville, vous inspiroient une douce & tendre rêverie, comme la solitude la plus tranquille: c'est que tout inspire l'amour quand on aime, vous vous imaginiez voir Valère dans tous les carrosses qui passaient, & vous croiriez voir Valère au pied de tous les arbres que vous allez trouver dans ce bois.

(I, 1).

Valère lui aussi est venu rêver dans le bois, et un peu plus tard il explique sa conduite à Angélique:

... je m'étois enfoncé dans ce bois solitaire, pour y rêver en liberté, tout occupé d'une passion la plus tendre, la plus vive ...

(I, 2).

Le meilleur exemple d'un distrait est incontestablement celui de Léandre dans le Distract de Regnard (1697). Mais la distraction

de Léandre ne provient pas de son amour, et Regnard la présente plutôt comme un défaut de tempérament. Comme dans bon nombre de comédies de caractère, c'est un conflit entre l'amour et le vice comique qui met celui-ci en relief. Léandre veut être entièrement occupé de son amour, mais sa distraction l'en empêche. A son valet Carlin il dit:

Tout autre objet, Carlin, met mon coeur au supplice;  
Je veux bien l'avouer, je n'aime que Clarice.  
Ma famille prétend, attendu mes besoins,  
Que j'épouse Isabelle, & je feins quelques soins.  
Son bien me remettrait en fort bonne figure;  
Mais je brûle, Carlin, d'une flâme trop pure.  
Biens, fortune, intérêts, gloire, sceptre, grandeur,  
Rien ne sauroit bannir Clarice de mon coeur,  
Je ressens de la voir la plus ardente envie ...  
Quelle heure est-il? (II, 4).

Cette conception de l'amour comme un engagement, engagement qui se traduit par la distraction et par le trouble, revient souvent lorsqu'on cherche à définir l'amour, à analyser ses sentiments pour voir si on est amoureux. Dans la Coquette et la fausse prude de Baron (1686), la jeune Lucille est amoureuse d'un Comte. Sa mère lui a dit qu'"il n'y a point assez de tourmens pour punir une fille qui aime", mais Lucille proteste:

Mais quel crime peut-il y avoir d'aimer bien tendrement,  
de souhaiter d'estre incessamment avec la personne qu'on  
aime, et d'estre au desespoir de ne le pouvoir pas ...  
(II, 5).

Il en est de même du Distrain de Regnard (1697). La suivante Lisette demande à sa maîtresse Isabelle si elle aime le Chevalier, et la réponse est révélatrice:

LISETTE.

... Dites-moi, je vous prie,  
Si pour le Chevalier votre ame est attendrie?  
Est-ce estime? Est-ce amour?

ISABELLE.

Oh! je n'en sais pas tant.

LISETTE.

Mais encor?

ISABELLE.

Je ne sais si ce que mon coeur sent  
Se peut nommer amour; mais enfin je t'avoue  
Que j'ai quelque plaisir d'entendre qu'on le loue;  
Par un destin puissant, & des charmes secrets,  
Je me trouve attachée à tous ses intérêts.  
Je rougis, je pâlis quand il s'offre à ma vue;  
S'il me quitte, des yeux je le suis dans la rue;  
Mais que te dis-je hélas! Mon coeur par-tout le suit.  
Ses manieres, son air occupent mon esprit;  
Et souvent, quand je dors, d'agréables mensonges  
M'en présentent l'image au milieu de mes songes.  
(III, 1).

Selon Lisette dans le Jaloux honteux de Dufresny (1707), ce qui trahit la femme amoureuse, c'est un manque de stabilité:

Passer en un moment d'un excès de confiance à un excès  
de crainte, croire sur un rien être aimée, et sur un autre  
rien croire ne l'être pas, voilà la femme, & la femme qui  
aime.  
(I, 4).

- dit-elle à sa maîtresse quand celle-ci devient subitement malheureuse en pensant qu'elle n'est plus aimée.

On attribue une si grande importance à la soumission du "moi" que l'attachement que représente l'amour est considéré comme étant propre à guérir les excès du libertinage. Dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695), Silvanire a un fils libertin qu'elle aimerait remettre dans le bon chemin, et elle révèle à la suivante Marton que le moyen qu'elle se propose d'employer est le mariage:

Il faut que nous le mariions, ma pauvre Marton, ce Fils  
qui aime tant sans aimer. Le mariage le fera du moins aimer  
pour un temps.  
(I, 3).

La même idée s'exprime dans l'Andrienne de Baron (1703). Le vieillard

Simon a un fils qui est "plongé dans le libertinage" (III, 4), et pour le guérir, il veut le marier à Philumène, la fille de son vieil ami, Chrémès. Chrémès refuse son consentement, et Simon cherche à le persuader:

... N'exposons plus mon Fils aux charmes séducteurs,  
Aux larmes, aux transports, à ces feintes douceurs,  
Dont se sert avec fruit une Coquette habile;  
Prévenons ce malheur en mariant Pamphile.  
De Philumène alors mon Fils étant l'époux,  
Prendra des sentimens dignes d'elle & de vous.  
(III, 4).

Ainsi, par sa nature même, l'amour romanesque ne peut pas être un moyen d'accéder au repos; il implique toujours un attachement, un engagement, et limite en même temps la liberté du personnage. Mais il convient de citer deux autres faits qui empêchent l'amour romanesque d'être compatible avec le bonheur. Tout d'abord, nous pouvons constater que l'amour romanesque est quelquefois présenté comme l'un des éléments d'un conflit intérieur qui déchire la personnalité; comme dans la tragédie, le personnage est tiraillé entre l'amour et un autre sentiment aussi fort. Dans certains cas, ce qui entre en conflit avec l'amour, c'est le devoir ou la raison; un excellent exemple d'un conflit de ce genre se trouve dans le Jaloux de Baron (1687). Mariane aime Moncade, mais celui-ci est jaloux d'elle à la fureur; et voilà déjà chez la jeune fille les germes d'un conflit entre l'amour et la raison. C'est Julie, la mère de Mariane, qui en quelque sorte symbolise la raison; elle refuse d'invoquer le devoir de sa fille:

Ne me regardez point ici comme une Mere,  
Mais voyez une amie empressée à vous plaire,

Qui, sans autorité, ne cherche seulement  
Qu'à vous faire écouter la raison un moment.  
Foibles armes hélas! une flamme naissante,  
Rend ordinairement la raison impuissante ...

(II, 10).

Suit un dialogue entre mère et fille qui est comme l'extériorisation du conflit entre la raison et l'amour. Mariane affirme qu'elle mettrait fin à la jalousie de Moncade en étant "Attentive, Madame, à ses moindres désirs". Julie lui fait remarquer que Moncade serait toujours "attaché sur vos pas", mais Mariane est sûre qu'elle pourrait supporter cette surveillance continuelle:

... Ce supplice n'est grand que lorsqu'on n'aime pas.

Julie lui dit que Moncade ne lui permettrait même pas les plaisirs les plus innocents, mais Mariane répond:

Ah! je n'en trouverois, Madame, qu'à lui plaire ...

- et elle ajoute qu'il si Moncade l'exige, elle ne parlera à personne sauf lui. Tout ce que Julie demande d'elle, c'est d'essayer de cacher son amour et de guérir Moncade de sa jalousie avant le mariage, car "Les chagrins d'un Epoux se calment rarement" (II, 10).

A la scène suivante, Mariane ouvre son coeur à la suivante Marton. A propos de son amour pour Moncade, elle dit qu'elle "ne change jamais". Mais sa mère "Par mille & mille soins me fait voir sa tendresse", et par conséquent, continue Mariane,

... Ingrate à ses bontés, & suivant mon caprice,  
Je pourrois ... Non Marton, qu'à tes yeux je perisse ...  
(II, 11).

Un peu plus loin, le conflit semble avoir été résolu. Mariane affirme qu'elle est prête à sacrifier son amour; elle dit à sa mère:

... Croyez donc qu'un amour qui ne fait que de naître,

De ce coeur aisément ne se rend pas le maître,  
Croyez que la raison en saura triompher,  
Et que le devoir seul suffit pour l'étouffer.

Elle ajoute que si ses "foibles charmes" peuvent faire de Moncade  
"un juste et digne objet de toutes vos bontez", elle l'épousera;  
sinon,

... La raison, vos conseils sauront alors agir,  
Pour éteindre ce feu qui m'a trop fait rougir.  
(III, 4.

Heureusement pour Mariane, une péripétie de l'action lui permet à  
la fin de la pièce d'accorder son devoir avec son amour.

Dans le théâtre de Dufresny, l'amour entre en conflit non avec  
le devoir ou la raison, mais avec ce que l'auteur appelle explicitement  
la délicatesse. Les amoureux qui se caractérisent par la délicatesse  
hésitent longtemps avant de se marier si le mariage risque d'être  
une source du malheur pour la personne qu'ils aiment; autrement dit,  
ce qui compte pour ces personnages est moins leur propre bonheur  
que celui de la personne dont ils sont amoureux. Dans le Faux  
Honnête Homme (1703), Dufresny présente deux amoureux qui sont dans  
une situation assez difficile. Valère et Angélique s'aiment, mais  
Angélique n'a pas de dot, et par conséquent, la mère de Valère, la  
Marquise, s'oppose au mariage. Mais Angélique lui rend un grand  
service en démasquant Ariste, le "faux honnête homme" du titre. La  
Marquise est prête à consentir au mariage, mais Angélique refuse  
d'épouser Valère sans dot, car elle croit que le jeune homme se  
repentira peut-être de s'être marié avec elle. Elle annonce qu'elle  
va se retirer dans un couvent:



ANGELIQUE.

C'est le party que je vais prendre, Monsieur, ne vous flattez plus d'aucune esperance dans la disposition où je voy ma tante; je n'ay plus nulle ressource, comptez là dessus, & prenez le party d'obéir à Madame, je vous en conjure par toute la tendresse que vous avez pour moy.

LA MARQUISE.

Cela me touche & cela me penetre, & peu s'en faut que je ne consente.

ANGELIQUE.

Non, Madame, vostre consentement seroit inutile, je ne veux point devoir ma fortune à un époux.

VALERE.

Quoy vous craindriez.

ANGELIQUE.

Je ne crains point qu'un galant homme comme vous en vint aux reproches, mais vous pourriez aller jusqu'aux reflexions.

LA MARQUISE.

Plus elle parle, plus elle me gagne le coeur, quoy si je consentois en ce moment.

ANGELIQUE.

Non, Madame.

LA MARQUISE.

Si je souhaittois que vous fussiez ma fille.

ANGELIQUE.

Non, vous dis-je.

LA MARQUISE.

Si je vous en priois, si je vous en conjurois.

ANGELIQUE se leva (sic).

Adieu Madame.

VALERE courant après.

Ah! que vous estes cruelle, pourquoy ces delicatesses outrées, puisque me mere le souhaite, elle vous en prie, elle vous en conjure.  
(III, 4).

Il est évident qu'Angélique n'a pas peur des reproches de Valère, des malheurs qu'il pourrait lui faire subir dans le mariage; ce qui est important pour elle, c'est le bonheur de Valère. Le même thème revient dans Le Faux Instinct (1707). Deux amoureux, qui

s'appellent encore une fois Angélique et Valère, discutent le problème de savoir s'il vaut mieux tout donner à celui qu'on aime, ou tout recevoir de ses mains. C'est la suivante Toinette qui les rappelle à la raison. Le troisième acte s'ouvre ainsi:

ANGELIQUE.

Non Valere, non, je ne puis me vaincre la dessus, & quelqu'estime que j'aye pour vous, si vous étiez riche, & que je ne la fusse pas, j'aurois peine à me resoudre à vous devoir ma fortune.

VALERE.

Je conviendray avec vous qu'il y a plus de plaisir à tout donner, mais il y a peut-être plus de délicatesse, à vouloir bien devoir tout à ce qu'on aime.

TOINETTE.

Vos délicatesses m'ennuyent, vous avez l'un pour l'autre de petits sentimens deliez, minces, on voit le coeur à travers, raisonnons un peu plus solidement.

(III, 1).

Ces amoureux "délicats" sont-ils les précurseurs des personnages de Marivaux? La ressemblance est assez frappante. Mais alors que la "délicatesse" des personnages de Marivaux est un moyen de défendre leur personnalité, celle des personnages des deux pièces que nous venons de citer est dans un sens moins égoïste; elle fait voir que les personnages s'occupent du bonheur de leur partenaire aussi bien que du leur. De plus, comme nous allons le voir, le thème de la délicatesse est développé chez Marivaux beaucoup plus que chez Dufresny, qui ne semble s'intéresser à la question que dans ses rapports avec l'argent.

Le deuxième fait qui empêche l'amour romanesque de conduire au bonheur est que cet amour est souvent senti comme une fatalité, comme quelque chose d'extérieur qui s'impose à la volonté. Par là

encore, il limite la liberté. Dans le Joueur de Regnard (1696), Angélique invoque la fatalité pour expliquer son penchant pour Valère. La suivante Nérine ne se fait pas faute de prévenir sa maîtresse que ce penchant est tout à fait déraisonnable, car Valère "ressent pour le jeu des fureurs nonpareilles", et Angélique ne pourrait jamais être heureuse avec lui. Mais Angélique refuse d'écouter sa suivante:

Ne combats plus, Nerine, une ardeur qui m'enchanté,  
Tu prendrais pour l'éteindre une peine impuissante;  
Il est des noeuds formés sous des astres malins,  
Qu'on chérit malgré soy; Je cède à mes destins,  
La raison, les conseils ne peuvent m'en distraire,  
Je voy le bon parti, mais je prens le contraire.  
(IV, 1).

Et elle emploie le même prétexte quand Dorante, son autre soupirant, parle de son "inconstance":

Que vôtre emportement en reproches éclate,  
Je mérite les noms de volage, d'ingrate:  
Mais enfin de l'amour l'imperieuse loy,  
A l'hymen que je crains m'entraîne malgré moy ...  
(V, 1).

Une autre amoureuse qui invoque la fatalité pour expliquer son amour est Lucile dans le Capricieux de J.-B. Rousseau (1701). Lucile raconte à son amie Hortense qu'en revenant à Paris avec une de ses tantes elle a été attaquée par des voleurs. Un "jeune Cavalier" cependant a réussi à mettre les voleurs en déroute, et il va sans dire que Lucile et lui se sont épris l'un de l'autre. Lucile explique comment cet amour s'est formé:

... Que vous dirai-je enfin? Ce que l'on attribue  
Au pouvoir enchanteur de la première veue,  
Accomplit sur nos deux coeurs ses effets merveilleux,  
Et dans ce peu d'instans nous sentîmes tous deux  
Que les impressions que le hazard fait naître,  
Sont celles où l'Amour se fait le mieux connaître.  
(I, 1).

La fatalité poursuit les jeunes hommes également. Dans les Dames

Vangées de Donneau de Vizé (1695), Lisandre rencontre Hortense, la jeune fille dont il possède depuis longtemps le portrait, et il tombe amoureux d'elle dès qu'il la voit. Silvanire, la mère de Lisandre, lui rappelle que les obstacles qui s'opposent à son amour sont insurmontables. Lisandre répond:

Ouy, Madame, j'aime Hortense, & je l'aime avec toute l'ardeur dont un coeur puisse être capable. Il n'est plus question de le cacher. J'ay prévu tout ce que vous venez de me dire, & rien n'a pû reculer un instant l'aveu de mon amour. Je l'aimois sans la connoître. Il estoit arrêté que je l'aimerois, & ce sont de ces passions violentes qui ressemblent aux torrens, dont rien ne peut arrester le cours.  
(IV, 7).

Or, c'est justement la liberté de choix, la possibilité de disposer soi-même de sa propre personnalité à tout moment, qui est pour les personnages à la mode la source du repos et partant du bonheur. Nous voyons que les thèmes de la liberté, du repos et du bonheur sont inextricablement entremêlés, et que l'amour romanesque est peu propre à réaliser l'idéal de bonheur auquel s'en tiennent les personnages qui représentent les gens à la mode.

Même chez les amoureux qui n'invoquent pas la fatalité, l'amour est souvent senti comme quelque chose d'extérieur à eux-mêmes. Ce qui caractérise les amoureux qui continuent la tradition des "jeunes premiers" de Molière, c'est qu'ils se conforment à un art d'aimer tout objectif, à une tradition qui exige d'eux qu'ils sacrifient leur personnalité à cet art d'aimer. De la femme on demande de la pudeur. Voici Mariane dans le Jaloux de Baron (1687); lorsque sa mère lui demande si elle aimerait épouser Monsieur le Marquis, elle répond simplement:

Je cherche en toute chose à vous faire plaisir,  
Et votre volonté doit régler mon desir. (IV, 9).

- ce qui lui vaut les reproches de la suivante Marton, qui veut que sa maîtresse parle "comme on parle aujourd'hui". Voici Lucile dans le Capricieux de J.-B. Rousseau (1701) qui hésite longtemps avant d'avouer son amour même à sa plus intime amie, Hortense:

Mon aventure, Hortense, est bizarre & nouvelle,  
Je devrois la cacher pour beaucoup de raisons,  
Et je crains ... (I, 1).

- si bien que c'est la suivante qui finit par raconter l'aventure. Pour les jeunes hommes, l'amour romanesque se caractérise par le respect, par les soumissions, ce qui évidemment entre encore une fois en conflit avec l'idée du repos. Voici Eraste dans la Lotterie de Dancourt (1697); il demande pardon d'avoir osé paraître devant la jeune fille qu'il aime:

Mille pardons, charmante Mariane, d'oser ainsi paroître  
devant vous, quand je sçai les défenses qu'on vous a  
faites, mais l'état où je suis semble devoir tout autoriser.  
(Sc. 20).

Dans les Fées de Dancourt également (1699), Zirphilin veut engager Cléonide à l'aimer par ses respects:

... j'espère que le temps, mes respects & mes soumissions  
vous engageront un jour à me rendre heureux. (II, 1).

Cette même idée de la soumission de l'amoureux s'exprime dans les métaphores dont on se sert pour parler de l'amour; pour le jeune homme, l'amour est une "chaîne" ou "des fers", et être amoureux, c'est "vivre sous les lois" de quelqu'un.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que l'amour romanesque tel qu'il se présente dans la comédie entre 1685 et 1709 ait une

parenté étroite avec la souffrance. Ce problème de l'amour et de la souffrance, Dufresny s'en occupe d'une manière spéciale dans son théâtre. A deux reprises, des personnages discutent le problème de savoir si le véritable amour n'apporte pas avec lui la souffrance. C'est un débat qui fait penser à Don Garcie de Navarre. Mais alors que Don Garcie et Elvire discutent le problème de savoir si la jalousie fait preuve d'un amour profond et sincère, pour les personnages de Dufresny la question est celle-ci: est-ce que l'amour devrait rendre l'amoureux gai ou sérieux? Dufresny s'occupe du problème dès 1692 dans l'Opéra de Campagne (Théâtre-Italien). Octave, en présence de Thérèse, qu'il a vue de loin et dont il est tombé amoureux, reste interdit, et elle demande s'il ne la trouve pas si jolie maintenant qu'il la voit de près. Le dialogue continue:

OCTAVE.

Vous interprétez mal les effets du plaisir.

THERESE.

Je croyois, moi, que le plaisir rendoit guay.

OCTAVE.

On voit bien que vous ne connoissez pas encore le vray plaisir. (II, 4).

Dufresny reprend ce thème et le développe dans le Double Veuvage (1702). Dorante aime Thérèse, et il est à la veille de l'épouser. Mais il doit partir pour un voyage de huit jours, et quand il revient, la manière dont Thérèse l'accueille le rend inquiet. La servante Frosine ne comprend pas pourquoi le jeune homme n'est pas heureux:

FROSINE.

Elle vous reçoit froidement?

DORANTE.

Elle me reçoit en sautant, dansant, je la voy accourir d'une guayeté ...

FROSINE.

Par ma foy vous n'êtes pas sage, quoy! vous vous désespérez de ce qu'elle est ravie de vous voir?

DORANTE.

Ravie de me voir! Ah je ne confonds point cette gayeté dissipée, avec le plaisir sensible & passionné que doit causer la vûë de ce qu'on aime; moy par exemple, que son abord a pénétré, je suis resté immobile; un saisissement ... une langueur ... mon coeur palpite ... ma vûë se trouble ... Ah! c'est ainsi que devroit s'exprimer sa passion; mais elle est incapable de cet amour solide & sensible qui peut seul contenter le mien.

FROSINE.

Si j'étois homme, je choisirois pour mon repos, une femme qui fut toujours gaye, & jamais sensible.

DORANTE.

Je veux de la sensibilité.

(I, 1).

Qu'est-ce que Dorante entend par sensibilité? Il semble bien que pour lui l'amoureux sensible soit celui qui est capable de ressentir une émotion profonde, qui est capable de souffrir; pour lui l'amour véritable se fait voir dans la souffrance. Les deux scènes suivantes sont consacrées presque entièrement à la différence fondamentale entre Dorante et Thérèse. A la deuxième scène, Thérèse entre en chantant, et ne voyant pas Dorante, salue Frosine. Dorante n'est pas content:

DORANTE croisant les bras se tient à un côté du Théâtre.

Je suis outré d'entendre cela.

THERESE.

Hé! vous, vous voilà aussi vous, on ne vous voit quasi pas là; vous estes enveloppé dans votre humeur sombre.

DORANTE.

Mon chagrin n'est que trop bien fondé.

THERESE.

Vous estes fâché de me voir rire, & moy je ris de vous voir fâché.

DORANTE.

Est-ce ainsi que parle l'Amour?



THERESE.

A propos d'amour, le vôtre sera-t'il toujours affligé?

DORANTE.

Si j'avois moins de délicatesse.

THERESE.

Vous seriez plus raisonnable.

DORANTE.

Est-il rien de plus raisonnable que mes plaintes?

THERESE.

O! vos extravagances sont toujours pleines de raison, mais elles ne sont pas réjouissantes.

DORANTE.

Quels discours, hélas! que votre caractère est éloigné du mien.  
(I, 2).

A la scène suivante, Thérèse justifie sa manière d'aimer:

O! ma guayeté, ma guayeté; je conclus moy, que ma guayeté vous doit prouver ma tendresse; & voicy comme je raisonne, car vous m'avez appris à faire des raisonnemens; vous sçavez avec quelle frayeur j'ai toujours envisagé le mariage, parce qu'il est triste, je crains donc le mariage naturellement, je voy qu'on me veut marier avec vous, & je n'en suis pas plus chagrine. Hé bien, estre guaye en cette occasion-là, n'est-ce pas vous aimer?

Dorante est obligé d'en convenir, mais il pense néanmoins que dans les circonstances où ils se trouvent, la joie de Thérèse est déplacée:

Cette joie seroit à sa place, si vous étiez seure que nôtre mariage réussit; mais dans la situation où nous sommes, vous devriez trembler, & si vous aimez, on vous verroit comme moi inquiète, agitée, & dans l'horreur d'une incertitude cruelle, languir, soupirer, gemir ...  
(I, 3).

Un peu plus loin, Dufresny arrive à tirer de cette différence entre les deux amoureux un effet comique. L'arrivée d'un oncle menace les amours des jeunes; cette fois c'est Thérèse qui devient "désolée, désespérée", et quand Dorante entend les plaintes de Thérèse il devient tout joyeux:

Ah! quelle joie pour moy, vous êtes sensible, je suis aimé, je ne souhaite plus rien au monde, je ne voulois que vôtre coeur. (II, 2).

Ce n'est que lorsque Thérèse commence à souffrir que Dorante est persuadé qu'elle l'aime.

La question de la jalousie, cette question qui est discutée avec tant de passion par Don Garcie et par Done Elvire dans Don Garcie de Navarre ou par Orante et Clymène dans les Fâcheux, a toujours un rôle à jouer dans le théâtre des successeurs de Molière, mais ce rôle est différent de celui qu'il joue dans le théâtre de Molière lui-même. Pour les personnages de Molière, le problème est de savoir si la jalousie est une suite inévitable de l'amour. Ce n'est que très rarement que le problème est posé sous cette forme dans le théâtre comique de la fin du XVIIe siècle et du début du XVIIIe. Les personnages semblent accepter comme un postulat que l'amour apporte avec lui de la jalousie. Dans Turcaret de Lesage, (1707), Monsieur Turcaret, qui est amoureux de la Baronne, s'emporte contre elle lorsqu'une servante vient lui raconter que la Baronne le trompe. Avec une habileté qu'on ne peut s'empêcher d'admirer, la Baronne arrive à faire croire au financier que c'est lui qui a tort, et il finit par demander pardon. Gracieusement, la Baronne le lui accorde:

... levés-vous, Monsieur; vous auriez moins de jalousie, si vous aviez moins d'amour; & l'excès de l'un fait oublier la violence de l'autre. (II, 3).

La même année, dans la Trahison punie, présentée au Théâtre-Français, Dancourt crée un amoureux nommé Don Juan; c'est au moment où il devient jaloux de Léonor que Don Juan se rend/<sup>compte</sup> qu'il aime la jeune fille:

... J'en suis bien amoureux, puisque j'en suis jaloux.  
(II, 8).

Dans le divertissement qui termine l'Amour charlatan de Dancourt également (1710), Mathurine et Thibaut, un jeune ménage paysan, sont jaloux l'un de l'autre; ils attribuent leur jalousie au fait qu'ils s'aiment trop (Divertissement, Sc. 3). Même lorsqu'on discute la question, ce qui est rare, on conclut que la jalousie est inséparable de l'amour. Dans Démocrite de Regnard (1700), Ismène, une dame de la cour, soupçonne que son amoureux lui est infidèle. Cet amoureux n'est autre que le roi lui-même, et Ismène explique à sa suivante Cléanthis pourquoi elle le soupçonne:

... N'as-tu point remarqué qu'au retour de la chasse  
Le Roy réveur, distrait a paru tout de glace;  
Ses regards inquiets m'ont dit son embarras,  
Il sembloit m'éviter & détourner ses pas ...

Cléanthis réplique que si sa maîtresse a des chagrins c'est peut-être sa propre faute, et lui donne un bon conseil:

Ah voilà l'ordinaire querelle,  
C'est une étrange chose, il faut que les Amans  
Soient toujours de leurs maux les premiers instrumens.  
Qu'un homme par hazard ait détourné (sic) la veuë  
Sur quelque objet nouveau qui passe dans la rue,  
Qu'il ait paru réveur, enjoté, gay, chagrin,  
Qu'il n'ait pas ry, pleuré, parlé, que sçay-je enfin,  
Voilà la jalousie aussi-tost en campagne,  
D'une mouche on luy fait une grosse montagne,  
C'est un traître, un ingrat, c'est un monstre odieux,  
Et digne du couroux de la Terre & des Cieux,  
Il faut aller plus doux dans le siècle où nous sommes,  
On doit par fois passer quelque fredaine aux hommes,  
Fermer souvent les yeux, bien-entendu pourtant  
Que tout cela se fait à la charge d'autant. (II, 1).

Mais Ismène répond que la jalousie et l'inquiétude sont inséparables de l'amour:

Pour un coeur délicat qu'un tendre amour engage,  
Un calme si tranquille est un pénible usage,

Toujours quelque soupçon renaist pour l'allarmer;  
Ah! que tu connois mal ce que c'est que d'aimer?  
(II, 1).

Les auteurs comiques de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup> ne s'occupent que rarement du problème de savoir si la jalousie est inséparable de l'amour; ils s'intéressent beaucoup plus à ce qui est selon eux l'attitude de la société envers la jalousie. En général, on se moque des jaloux et de la jalousie. Dans les Folies amoureuses de Regnard (1704), Albert, un vieux tuteur, enferme Agathe, sa jeune pupille qu'il aime, dans un château. Peu lui importe si les gens se moquent de lui, dit-il à Eraste, le jeune homme qui est amoureux d'Agathe. Eraste répond en louant la conception de l'amour du vieillard:

Quand vous seriez jaloux, devez-vous vous deffendre  
Pour avoir plus qu'un autre un coeur sensible & tendre?  
Sans être un peu jaloux, on ne peut être Amant.  
Bien des gens cependant raisonnent autrement.  
Un jaloux, disent-ils, qui sans cesse querelle,  
Est plutôt le Tyran, que l'Amant d'une Belle;  
Sans relâche agité de fureur & d'ennuy,  
Il ne met son plaisir que dans le mal d'autrui.  
Insupportable à tous, odieux à luy-même,  
Chacun à le tromper met son plaisir extrême,  
Et voudroit qu'on permit d'étouffer un jaloux,  
Comme un monstre échappé de l'Enfer en couroux.  
C'est dans le monde ainsi qu'on parle d'ordinaire ...  
(II, 4).

Bien sûr, Eraste flatte la jalousie du vieillard afin de gagner sa faveur; l'effet comique de cette scène est qu'Eraste, tout en feignant d'être du parti d'Albert, arrive à lui dire ses vérités sans que le tuteur s'en aperçoive. Il est évident qu'Eraste partage l'opinion de ceux qui trouvent qu'un jaloux est "insupportable à tous".

Deux autres comédies jouées vers la fin de la période que nous étudions nous renseignent également sur ce que "le monde" pense de la jalousie. Dans le Jaloux Honteux de Dufresny (1708), il s'agit d'un Président qui refuse d'avouer qu'il est jaloux de sa femme, par peur du ridicule. Persuadé que sa femme le trompe, il se demande s'il doit "éclater":

... Mais quoy ... oseray-je éclater? Si j'éclate, que dira toute la Province attentive sur un homme comme moy, dans les premières places d'un Parlement? Je perdray l'estime & la confiance, car enfin l'usage, injuste usage, tu attaches à l'idée de jaloux celle de bigearre, de capricieux, d'extravagant. Quelles idées, d'un homme qui juge les autres! Mais je crains pis encore; c'est le ridicule, ce ridicule qui fait mépriser jusqu'aux vertueux; ce ridicule qui avilit plus un homme, que tous les vices. Je seray donc l'objet du mépris & de la risée? Non, j'aimerois encore mieux estre trahi en secret par une femme, que convaincu publiquement d'estre jaloux.  
(IV, 5).

Dans le Jaloux Désabusé de Campistron (1709), Dorante également est jaloux de sa femme, mais comme le Président, il a peur du ridicule que sa jalousie lui attirerait si elle était connue. Des "galants" viennent tous les jours rendre visite à sa femme, mais Dorante ne peut pas les en empêcher:

Cependant il faut que je l'endure,  
Et le public rira si ma bouche en murmure.  
Si je montre l'ennuy que mon coeur en reçoit,  
Les enfans dans Paris me montreront au doigt;  
Et traité de bizarre & d'époux indocile,  
Je serai le sujet d'un heureux vaudeville. (II, 2).

Mais les deux pièces traitent l'attitude du "monde" envers la jalousie différemment; la comédie de Dufresny la justifie en quelque sorte, alors que celle de Campistron la critique. Quand nous étudions le Président du Jaloux Honteux, nous avons l'impression que ceux qui trouvent que les jaloux sont capricieux et extravagants

ont parfaitement raison. Car la jalousie du Président est un défaut de caractère un peu comme l'avarice ou la passion pour le jeu; c'est son tempérament qui le rend jaloux et non son amour. Et sa jalousie le rend ridicule. Au deuxième acte, sa femme lui rappelle qu'"il faut passer par votre chambre pour entrer dans la mienne", (II, 6), et nous apprenons également qu'il ne cesse d'examiner la chambre de sa femme pour s'assurer que personne ne s'y cache. La pauvre épouse ajoute qu'elle ne pourrait même pas cacher une lettre dans sa chambre, car le Président fouille toujours dans ses tiroirs et même dans ses poches. Le dénouement de la pièce montre que la jalousie du Président est mal fondée; ses soupçons sont éclaircis, et il déclare que "cecy me corrigera d'un défaut que je n'ay jamais avoué" (V, 9). Il semble bien que ce soit la jalousie que Dufresny entreprend de critiquer et non ceux qui la condamnent.

Le Jaloux Désabusé exprime le point de vue contraire. L'action se base sur le conflit qui se déroule chez Dorante, un conflit entre l'amour violent qu'il ressent pour sa femme, et son désir de ne pas avouer qu'il en est jaloux. Bien sûr, c'est l'amour qui l'emporte à la fin de la pièce; Dorante est amené au point où il veut bien que sa jalousie soit connue du public. Mais il est obligé d'accepter un compromis, et il emmène sa femme à la campagne, afin de

... Perdre le train maudit d'une façon de vivre  
Qu'à des gens vertueux on n'a jamais vu suivre.  
(V, 6).

Par là, Dorante reconnaît le pouvoir du "préjugé à la mode", selon lequel il est ridicule d'aimer sa femme et par conséquent d'en être jaloux, mais il lance une diatribe violente contre ce préjugé au

cours de la pièce. La scène capitale est la deuxième scène du deuxième acte. Dorante raconte à son secrétaire Dubois qu'avant de se marier il s'est moqué de ceux qui aiment leurs femmes:

... Quel est l'homme, disois-je, en faisant l'agréable,  
Qui garde pour sa femme un amour véritable?  
C'est aux petites gens à nourrir de tels feux.  
Ah! si l'hymen jamais m'enchaîne de ses noeuds,  
Loin que l'on me reproche une pareille flamme,  
Que je voudrai de bien aux amans de ma femme!  
Que ne croirai-je point devoir à leur amour  
S'ils peuvent loin de moi l'amuser tout le jour!

Il s'est marié avec une jeune femme qu'il n'aimait pas, mais le mariage lui a donné de l'amour pour elle:

... Je n'ai connu ma flamme  
Qu'aux transports jaloux qui déchirent mon ame ...  
(II, 2).

Mais l'attitude des gens qui l'entourent fait que Dorante ne peut pas donner libre cours à ses "transports jaloux", et il tempête contre le "préjugé à la mode". A un moment donné, il est si jaloux de sa femme qu'il est tenté de la battre, et il envie ceux qui peuvent exprimer leur jalousie de cette manière:

... Les mains me démangeoient; mais j'ai craint les brocards,  
Qu'on m'auroit aussitôt jetté de toutes parts.  
Que vous êtes heureux vous! en qui la nature  
Agit sans aucun art & regne toute pure,  
Qui bravant le public, & le qu'en dira-t-on,  
Expliquez vos chagrins à bons coups de bâton ...  
(III, 4).

Mais Campistron est le premier auteur qui cherche à justifier la jalousie. Comme Dufresny, la plupart des auteurs de l'époque semblent se moquer de la jalousie et des jaloux. Baron écrit une comédie qui repose sur le thème de la jalousie; c'est le Jaloux (1687), et ici la jalousie est présentée comme une folie. La



suivante Marton et le valet Pasquin sont tous les deux convaincus que Moncade est fou. Marton affirme d'une manière significative que "Tous les foux ne sont pas aux Petites-Maisons" (I, 8), et un peu plus loin fait allusion encore une fois à la folie de Moncade:

Voilà d'un fou fieffé le modele parfait. (III, 11).

A un moment donné, Pasquin trouve que Moncade est "cent fois plus fou, qu'on ne l'a jamais vu" (IV, 11), et au même endroit il parle de

... Ce Marquis son rival, dont l'image cruelle  
Acheve de brouiller sa debile cervelle. (IV, 11).

Même dans les comédies où la jalousie ne joue qu'un rôle relativement peu important, elle attire le mépris des personnages, qui expriment souvent le désir de l'éviter. Dans les Bourgeoises de qualité (1691), Hauteroche crée le personnage d'Angélique, pour qui la jalousie est un "cruel ennuy" (IV, 8). Dans la Femme d'Intrigues de Dancourt (1692), la jeune Angélique est jalouse de son amoureux, mais elle assure Madame Thibaut qu'elle n'est "jalouse que de la bonne sorte", c'est-à-dire jalouse pour sa réputation, et désireuse de ménager sa vanité. Dans une autre pièce de Dancourt, les Bourgeoises à la mode (1692), la suivante Lisette nous apprend que la jalousie a passé de mode. Sa maîtresse Angélique affirme qu'elle n'est pas jalouse, et Lisette répond:

Vous avez raison, la jalousie est une passion Bourgeoise,  
qu'on ne connoît presque plus chez les personnes de qualité.  
(I, 5).

C'est Dancourt également qui dans la Trahison punie (1707) fait dire à une suivante que la jalousie est une "frenesie":

... Dieu me gard aussi d'une telle frenesie ...

- dit Béatrix à Jacinte (II, 8).

Ainsi, cet amour romanesque qui caractérise certains "jeunes premiers" du théâtre des successeurs de Molière ne peut pas être accepté par ceux pour qui le bonheur équivaut à la liberté, au repos. La souffrance qu'apporte l'amour est une souffrance double; l'amour porte atteinte à la liberté morale, et en même temps expose l'amoureux au ridicule de tout le monde. Par conséquent, les personnages pour qui le bonheur équivaut au repos cherchent une nouvelle conception de l'amour qui ne soit pas incompatible avec le bonheur, et c'est ainsi que se constitue une "métaphysique amoureuse" qui est caractéristique de la période 1685-1709, une métaphysique qui se révolte contre la conception traditionnelle de l'amour et qui cherche à se frayer un chemin nouveau. On tient à tout prix à garder sa liberté, à atteindre un état de repos, à disposer soi-même de son "moi"; il faut donc se garder d'aimer, et dans ses relations avec l'autre sexe ne rechercher que le plaisir, que le moyen d'imposer sa volonté aux autres, ce qui revient à dire qu'il faut inspirer l'amour aux autres sans aimer soi-même. L'une des caractéristiques les plus frappantes de ceux qui n'acceptent pas la conception traditionnelle de l'amour, c'est qu'ils refusent de se donner, de s'engager, car ils ont peur de souffrir. Ils traitent l'amour et ceux qui aiment avec un certain cynisme. Dans l'Esté des Coquettes de Dancourt (1690), Angélique, une coquette, reçoit la visite de son amie Cidalise. Cidalise parle d'amour et Angélique répond:

Quoy! tu t'amuse à aimer? es-tu folle a ton âge aimer;  
tu n'y songe pas.

Et puis elle ajoute:

Je ne m'étonne pas que tu te trouves malheureuse.  
(Sc. 5).

Dans les Vendanges (1694), Dancourt fait dire au paysan Lucas qu'il ne veut pas que sa femme Margot se corrige de ses défauts, car il risquerait de l'aimer trop:

... Je t'aimerois trop si tu estois meilleure, & les maris  
qui aiment trop leurs femmes ne s'en trouvent pas mieux le  
plus souvent.  
(Sc. 2).

J.-B. Rousseau et Lesage également créent des personnages qui font preuve de ce cynisme envers l'amour et qui ont peur de la souffrance qu'il apporte avec lui. Dans le Capricieux de Rousseau (1701), Valère aime Hortense et Damis aime Lucile, mais sur un faux rapport de leur infidélité ils décident de rompre avec elles et leur envoient des lettres où ils n'expriment que la haine et la colère. Les deux jeunes filles sont furieuses, et Hortense décide de se retirer dans un couvent. La suivante Jacinte est de l'avis qu'il vaudrait mieux essayer d'éclaircir l'affaire; mais il est dommage, dit-elle, que les jeunes filles aient accordé aux hommes "une amour si parfaite", ce qui revient à dire évidemment que si les jeunes filles n'avaient pas tant aimé elles n'auraient pas tant souffert. De toute façon, Hortense est résolue de ne pas s'exposer à la souffrance une deuxième fois:

... Je saurai suivre un choix que la raison m'inspire,  
Et libre, ensevelie en un profond oubli,  
Eviter les écueils dont le monde est rempli.  
L'innocence est credule, & peut sans faire un crime  
Etre de l'artifice une fois la victime,  
Mais du severe honneur c'est insulter les loix  
Que de risquer de l'être une seconde fois. (IV, 3).

Celui qui s'expose au risque de souffrir en aimant n'a pas le sens

commun; tel semble être du moins la signification d'une réplique de la Baronne dans Turcaret de Lesage (1709). Une suivante que la Baronne renvoie pour son impertinence menace d'aller révéler à Monsieur Turcaret que la Baronne le trompe avec le Chevalier. Le Chevalier est inquiet, mais la Baronne ne craint pas la suivante;

De quoy s'inquieter? je ne la crains point. J'ay de l'esprit, & Monsieur Turcaret n'en a gueres: je ne l'aime point, & il est amoureux ... (I, 8).

Le parallélisme est intéressant; avoir de l'esprit et ne pas être amoureux sont des idées qui pour la Baronne semblent avoir une parenté étroite. Le fait de ne pas être amoureuse de Turcaret lui donne une certaine supériorité sur lui.

Même Dorante dans le Jaloux Désabusé de Campistron (1709) reconnaît que l'amour fait souffrir. Dubois, le secrétaire de Dorante, demande à son maître la cause des "mortels ennuis" qu'il ne peut cacher. Dorante explique que sa tristesse provient de sa femme, qui

... me cause un mal que je ne puis dompter.  
Je suis désespéré.

La scène continue:

DUBOIS.

Vous est-elle odieuse?

DORANTE.

Ah plutôt au Ciel! Ma vie en seroit plus heureuse:  
Mon coeur pour mon malheur s'en est laissé charmer;  
Et je ne souffre plus hélas! que pour la trop aimer.  
(II, 2).

Loin de trouver dans l'amour une source du bonheur, Dorante lui attribue sa souffrance.

L'amour n'a donc pas de place dans la vie heureuse. Écoutons une partie du dialogue entre Angélique et sa suivante Lisette dans les Bourgeoises à la mode de Dancourt (1692):

ANGÉLIQUE.

Oh! ne me querelle donc point, je te prie, tu me mettrois de mauvaise humeur.

LISETTE.

Hé comment ne vous pas quereller, il ne tient qu'à vous d'être parfaitement heureuse, belle, jeune, bien-faite, spirituelle, vous êtes aimée de tous ceux qui vous voyent, & vous avez le bonheur de n'aimer personne que votre Mari, que vous n'aimez guere; vous êtes sans aucune passion dominante, que celle de vos plaisirs, vous avez en moi une Fille dévouée à tous vos sentimens, quelques (sic) déraisonnables qu'ils puissent être, & vous ne cherchez qu'à troubler la tranquillité de votre vie par des inégalitez perpetuelles! (I, 5).

Se laisser aimer mais ne pas aimer elle-même; voilà ce qui pourrait rendre Angélique parfaitement heureuse. Et beaucoup d'autres personnages de comédie partagent ce sentiment; ils ont peur de l'amour. Dans l'Homme à bonne fortune de Baron (1686), Marton dit à sa maîtresse Lucinde, qui aime Moncade:

... tant qu'il n'a eu dessein que de vous plaire, & d'estre aimé de vous, le plus joly homme du monde estoit Moncade, mais des qu'il a veu que vous le vouliez toujours fidelle, & toujours amoureux, a-t'il seulement pû se resoudre à conserver les moindres égards pour vous? (I, 4).

Dans le Théâtre-Italien également, on trouve des personnages qui partagent cette attitude envers l'amour. Dans les Souhais de Delosme de Montchenay (1693), Arlequin dit:

... Je n'aime pas ... les femmes: mais je ne serois pas fâché d'estre aimé de toutes, & qu'elles ne pussent disposer de leur coeur qu'après m'avoir demandé Lettre de voiture.  
(Scene des Souhais).

Dans les Promenades de Paris de Mongin (1695), Colombine conseille

à sa maîtresse Elise de se laisser aimer par Calmar, l'un de ses soupirants, sans le payer de retour:

... Je veux que sans l'aimer vous en soyez aimée ...  
(I, 2).

Même conseil dans la Lotterie de Dancourt (1697). La suivante Lisette dit à sa maîtresse Mariane:

Vous comprenez bien ... que pour la tranquillité de votre coeur, & pour le bien de vos affaires il ne faut prendre de l'amour pour personne, & faire bonne mine à tout le monde: on ne sçait pas de qui l'on peut avoir besoin.  
(Sc. 1).

Dans d'autres comédies, c'est le spectateur qu'on engage à prendre cette attitude vis-à-vis de l'amour. Dans Je vous prens sans verd de Champmeslé (1694), des paysans chantent et dansent à la fin de la pièce, et l'un d'eux chante la strophe suivante:

... Pour folâtrer avec les ris,  
Et des noirs chagrins se défendre?  
Jeunes coeurs songez à prendre,  
Et jamais à n'être pris. (Sc. dernière).

Un sentiment semblable s'exprime dans le branle qui termine Colin-Maillard de Dancourt (1701):

Heureux qui rit d'une inhumaine,  
Qui vit gay, content & gaillard:  
A tout ce qui fait de la peine,  
Heureux qui fait Colin-Maillard. (Sc. dernière).

Et dans l'Amour Charlatan de Dancourt (1710), Mercure parle ainsi à deux villageoises qui veulent savoir le secret de se faire aimer:

... Et songez bien sur toutes choses,  
Que fille d'esprit en aimant,  
Ne doit prendre d'amour qu'une legere dose,  
Et la sçavoir donner très forte à son amant.  
(Divertissement, Sc. 2).

Les exemples de ceux qui mettent ce conseil en pratique ne manquent pas. Dans la Foire Saint Germain (1696), Dancourt présente une espèce

d'homme à bonnes fortunes nommé Farfadel. Un autre personnage de la pièce, Mademoiselle Mousset, lui dit:

Vous estes le mortel le plus coureur, & le plus couru que je connoisse.

Farfadel répond:

Et avec tout cela je n'aime point les femmes, elles sont toutes folles de moy. Je suis un peu coquet de mon naturel. Je les laisse se flatter; je dis que je veux épouser l'une, je promets de faire la fortune de l'autre; je donne des regals, des cadeaux, des promenades; somme totale, je les amuse, & je ne conclus rien. Oh cela me donne un grand relief dans le monde. (Sc. 16).

Dans la Nopce interrompue de Dufresny (1699), un paysan, Lucas, regrette d'être tombé amoureux de sa femme, car il a peur que celle-ci ne le trompe:

... je sis bain (sic) fâché d'estre amoureux. Ma mere l'a bian dit que je ne serois jamais qu'un sot. (Sc. 13).

Dans Turcaret de Lesage (1709), c'est un jeune Marquis libertin qui ne veut pas s'engager. Il parle à son ami le Chevalier d'une "affaire de coeur", et le Chevalier lui reproche d'avoir gardé le secret au sujet de cette affaire jusqu'ici. La scène continue:

LE MARQUIS.

Je me donne au diable si j'y ay songé. Une affaire de coeur ne me tient au coeur que tres-foiblement, comme tu sçais. C'est une conquête que j'ay faite par hazard, que je conserve par amusement, & dont je me déferay par caprice ou par raison peut-être.

LE CHEVALIER.

Voilà un bel attachement.

LE MARQUIS.

Il ne faut pas que les plaisirs de la vie nous occupent trop serieusement. Je ne m'embarrasse de rien, moy ... (IV, 2).

Prendre les plaisirs de la vie trop sérieusement est évidemment un



jeu de mots, mais il n'en reste pas moins vrai que c'est là l'expression de l'attitude du Marquis.

C'est peut-être dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695) que l'idée qu'il est dangereux de se donner, de s'engager, trouve son expression la plus complète. Le personnage principal de la pièce est Lisandre, qui est un homme à bonnes fortunes; il n'aime pas les femmes, mais il est ravi lorsqu'elles l'aiment. De Vizé semble s'intéresser particulièrement aux idées de Lisandre, lesquelles s'expriment à maintes reprises au cours de la pièce. Dans le premier acte surtout, De Vizé nous renseigne assez longuement sur l'attitude de son personnage. D'abord, c'est la suivante Marton qui discute la conduite de Lisandre avec la mère de celui-ci, Silvanire. Silvanire a l'intention de marier son fils afin de le guérir de son libertinage, mais Marton lui fait remarquer que le mariage ne pourra le guérir que pour un temps. Ensuite les deux femmes analysent l'attitude de Lisandre vis-à-vis de l'amour. Silvanire dit:

... Quoy que mon Fils s'attache à cent Belles, il n'a pas assez d'amour pour en bien aimer une seule.

Marton répond:

Je connois son amour. C'est une passion sans ardeur, un amusement éternel, un tissu de plaisirs fastueux, un amas de bonnes fortunes assez équivoques, qui joint à la vanité d'un jeune homme, qui veut estre crû aimé de toutes les Belles, forme un amour aventurier, plus content du fracas que des réalitez. (I, 3).

Ensuite, c'est Lisandre lui-même qui parle de ses idées sur l'amour.

Marton lui dit qu'elle ne le comprend pas:

... Le mépris à la bouche & l'amour dans le coeur, vous courez sans cesse après toutes les Femmes, & vous en dites

rage dans le temps qu'il semble que Paris n'en ait pas assez pour vous.

Lisandre répond:

Il m'en faudroit moins si je n'en craignois la possession.  
Les Femmes sont les plus amusantes creatures du monde quand  
on ne s'attache qu'à la superficie. (I, 5).

Pasquin, le valet de Lisandre, complète le tableau de son maître en disant que Lisandre ne s'attache qu'à des jeunes filles dont les parents ne veulent pas les marier - nous voyons ici qu'il cherche à éviter même le risque d'un engagement - et, continue Pasquin, même si Lisandre devenait amoureux, il éviterait de donner "en ceremonie des marques de son amour" (I, 7). Pasquin est de l'avis que dans cette situation son maître devrait être heureux, et s'il ne l'est pas, c'est un peu sa propre faute:

Aimé, souhaité par tout, Amant sans amour, riche après avoir mangé son bien, & trompant tout le sexe sans en pouvoir estre trompé, il n'auroit jamais d'embarras, si chez trop de Belles à la fois, l'heure du Berger ne sonnoit trop souvent pour luy. (I, 8).

Au cours de la pièce, Lisandre se corrige, et il est intéressant de voir comment l'auteur prépare cette conversion: ce n'est que lorsque Lisandre perd ses idées sur le bonheur qu'il peut aimer véritablement. Dès sa première entrée en scène, Lisandre nous fait voir que déjà il commence à mettre en doute son idée du bonheur. Il dit à Marton:

Ah Marton, mon bonheur commence à me fatiguer. J'avois encore un rendez-vous, mais je m'en suis débarrassé. Tant de Femmes me veulent du bien, que je les confonds, & rends quelquefois des visites à celles dont le tour n'est pas encore venu. (I, 5).

Un peu plus loin, Lisandre va jusqu'à avouer qu'il est malheureux.

C'est encore une fois à Marton qu'il dit:

Je cherche un coeur qui n'ait pas résolu d'aimer. Je me fais par avance un plaisir de vaincre sa fierté, mais point,

tout cède dès que je parois, je n'ay pas mesme le temps de souhaiter. Un bonheur si uni me dégoute, & rien n'est plus insipide qu'une fortune de plein pied. Non, te dis-je encore une fois, Marton, la terre n'a point de plus malheureux mortel. Si cela continue, je seray contraint de renoncer à tout le Sexe, je ne trouve point de Femme qui me veuille attendre. (I, 6).

La vue d'Hortense, la jeune fille dont Lisandre tombe amoureux, achève le changement qui a commencé à s'opérer en lui, mais non sans difficulté. Le changement amène avec lui de la souffrance, et cette souffrance chez Lisandre s'exprime par des exclamations comme celle-ci:

Ah, Ciel! Faut-il que je sois obligé de me démentir?  
(II, 5).

- ou encore:

Faut-il que je donne la Comedie au Public? (II, 7).

Et Lisandre avoue à Hortense que son attitude a changé. A la cinquième scène du deuxième acte, il lui dit:

... je me suis toujours deffendu d'aimer avec un entier abandonnement.  
(II, 5).

A l'acte suivant, au cours d'une autre entrevue avec Hortense, Lisandre ajoute:

... je m'estois toujours fait une gloire de conserver en aimant la meilleure partie de mon coeur. Vos yeux ont sçu me le ravir tout entier, & ne me laissent pas seulement le desir de briser mes fers. Je ne suis plus maistre de garder un caractère qui m'estoit chere, puis qu'il me faisoit aimer avec tranquillité. Vous me la ravissez, cette heureuse tranquillité, que je ne pers qu'avec peine, & que pourtant je veux perdre.  
(III, 5).

De son côté, Hortense cherche à se garder d'aimer. Au quatrième acte a lieu un dialogue entre Hortense et Lisandre, au cours duquel le jeune homme fait une déclaration d'amour; mais Hortense refuse de l'écouter. Cependant elle n'arrive pas à donner le change à

Lisandre, qui se rend compte qu'elle l'aime; à la scène suivante il raconte à Marton comment son entrevue avec Hortense s'est passée:

... ses yeux à demy baisses & languissans, & sa voix mal assurée, m'ont fait remarquer un trouble qu'une douce fierté vouloit me dérober. Je voyois l'embarras d'un coeur engagé, qui, craignant de se commettre, avoue en niant, cède en se deffendant, & se découvre dans le temps qu'il cherche à se déguiser. Plus cette Belle affectoit d'indifference, plus un feu timide & discret se faisoit remarquer. Ses discours prenoient le parti de sa raison, & ses yeux celui de son coeur, & son trouble avoit un charme capable de tout enflammer, & qui m'a fait gouter le plaisir de sçavoir que l'amour me doit la conquête d'un coeur qui n'avoit pas dessein de le reconnoître.  
(IV, 10).

On croirait déjà entendre la description d'une héroïne de Marivaux.

Un deuxième aspect de la "métaphysique nouvelle" en amour est la nonchalance, la froideur. On cherche à ne jamais perdre son sang-froid, à éviter toute émotion violente. Cette attitude caractérise surtout la coquette et l'homme à bonnes fortunes. Dans la Coquette et la fausse prude de Baron (1686), la coquette Cidalise, pour se venger de sa tante, veut que son amoureux Eraste fasse la cour à cette tante; loin d'elle la jalousie, dit-elle à Marton:

CIDALISE.

Il faudroit qu'Eraste l'aimât.

MARTON.

Ou qu'il le feignît, voulez-vous dire.

CIDALISE.

Qu'il le feignît, ou qu'il l'aimât, tout me seroit égal.  
(III, 2).

Cidalise fait preuve de cette même nonchalance vers la fin de la pièce, quand elle se trouve dans une situation assez délicate. Elle a deux autres soupirants, Monsieur Durcet et Monsieur Basset, qu'elle trompe tous les deux en même temps parce qu'elle a besoin d'eux.

Les deux hommes se rendent compte qu'ils ont été trompés, et ils entrent en même temps pour faire des reproches à Cidalise. Mais au lieu de s'embarrasser, Cidalise leur dit en toute franchise:

... je ne vous ay jamais aimé ...

- et elle avoue qu'elle s'est servie d'eux (IV, 13). A l'acte suivant Cidalise apprend que sa tante a fait une déclaration d'amour à Eraste, et loin d'en être affligée, elle en est ravie. Sa tante a voulu l'éloigner de Paris, mais sa déclaration d'amour donne à Cidalise une arme pour la combattre, et la coquette est heureuse de ne pas être obligée de quitter Paris (V, 3).

Baron semble se mettre du parti de Cidalise, et dans une certaine mesure il justifie sa manière d'aimer dans la Coquette et la fausse prude. Mais quand c'est un homme qui se caractérise par cette attitude envers l'amour, Baron semble s'en moquer un peu, et dans l'Homme à bonne fortune (1686), l'homme à bonnes fortunes se voit bafoué à la fin de la pièce. On ne peut pas parler de conversion, mais ici encore la manière dont Baron prépare la défaite de Moncade est intéressante. Au début de la pièce, Moncade ne se soucie de rien; il fait preuve de la même nonchalance que Cidalise, et cette nonchalance se manifeste dans les mêmes domaines; Moncade se montre froid envers celles qui l'aiment, et de plus, il ne perd pas son sang-froid dans des situations délicates. Dès sa première apparition sur la scène, l'homme à bonnes fortunes nous donne un certain nombre de renseignements sur ses affaires. De la part de Cidalise, l'une des femmes qui aiment Moncade, on apporte une lettre et une montre. Moncade ne se donne même pas la peine d'ouvrir la

lettre, car, dit-il,

... je sçay tout ce qu'il y a dedans. (I, 6).

Ensuite, un "grison" apporte "une agraphe de pierreries" de la part d'Araminte, une autre femme qui est amoureuse de Moncade. Le "grison" demande à Moncade s'il a un cadeau à envoyer à Araminte, et Moncade lui donne la montre qu'il vient de recevoir de Cidalise, en promettant un peu vaguement d'aller voir Araminte "un de ces jours" (I, 7). Pasquin, le valet de Moncade, décrit assez bien l'attitude de son maître lorsqu'il parle de Moncade comme "le plus infidele, le moins amoureux homme du monde" (I, 10).

Quant à la manière habile dont Moncade se tire d'affaire, l'auteur ne tarde pas à nous en faire voir un échantillon. L'action de la pièce repose sur les tentatives que font les divers personnages pour détromper Lucinde, une jeune femme qui est amoureuse de Moncade à la folie. Les deux autres femmes que trompe Moncade, Araminte et Cidalise, se rencontrent, et elles se rendent compte de la fourberie de l'homme à bonnes fortunes. Ensuite, Araminte cherche à désabuser Lucinde en lui faisant voir une lettre que Moncade lui a écrite. Lucinde, en colère, demande à Moncade de justifier sa conduite, ce qu'il fait avec beaucoup d'adresse. Il lui dit que la lettre était pour elle, et arrive à l'en persuader en changeant la ponctuation de la lettre; par exemple, la lettre commence:

Je suis à la Campagne depuis deux jours & j'y suis sans  
Lucinde; ...

- et au lieu du point et virgule, Moncade met un point d'exclamation après le mot Lucinde (II, 11).



Moncade fait preuve de la même adresse au troisième acte également. L'une de celles qui cherchent à persuader Lucinde de la scélératesse de Moncade est Léonor, dont le frère Eraste aime Lucinde sans en être aimé. Or, Moncade convoite Léonor, et il lui fait une déclaration d'amour. Léonor lui tend un piège en lui demandant de mettre cette déclaration par écrit, et il y consent. Mais quand il revient avec la déclaration écrite, il rencontre Lucinde, qui lui demande ce que c'est que le papier qu'il tient à la main. Moncade avoue en toute franchise que c'est une déclaration d'amour à l'intention de Léonor, mais ajoute que c'est une ruse pour venger Lucinde. Cependant, Léonor revient, et quand Moncade lui donne la déclaration, elle avoue qu'elle lui a tendu un piège. C'est à ce point que Moncade perd sa nonchalance pour la première fois; il donne à Pasquin un certain nombre d'ordres contradictoires, et avoue qu'il est furieux que Léonor l'ait trompé. Son trouble ne provient pas de son amour, mais plutôt d'un amour-propre blessé. Néanmoins, ce premier accès de colère est significatif; sa perte est maintenant assurée.

Dans les Bourgeoises à la mode, (1692), Dancourt présente deux femmes qui portent leur insouciance au plus haut point. Il s'agit d'Angélique et d'Araminte, les bourgeoises du titre. Voici comment Angélique annonce à la suivante Lisette que son mari est amoureux d'Araminte:

ANGÉLIQUE.

Lisette.



LISETTE.

Madame.

ANGELIQUE.

Mon Mari est amoureux d'Araminte.

LISETTE.

Lui, Madame! seroit-il possible?

ANGELIQUE.

Elle me l'écrit.

LISETTE.

Et vous n'êtes pas plus intriguée?

ANGELIQUE.

Intriguée, par quelle raison? Cette femme est de mes amies,  
& tu sais que je ne suis pas jalouse. (I, 5).

Au début du deuxième acte, Angélique et le Chevalier discutent l'amour du mari d'Angélique pour Araminte. Le Chevalier pense que la bourgeoise est peut-être "intéressée dans les dépenses" que son mari pourrait faire pour Araminte, mais Angélique répond:

Intéressée dans ses dépenses moi? qu'on le ruine, Chevalier, pourvu que j'en profite, je n'y prendrai d'autre intérêt que celui de partager ses déportilles. (II, 1).

Le Chevalier répond:

En vérité, Madame, vous êtes une Femme de bon esprit!

- et nous remarquons qu'il justifie l'attitude d'Angélique. Le Chevalier et son valet Frontin nous font voir dès le début de la pièce combien ils approuvent la conduite de la bourgeoise. Le Chevalier dit à propos d'elle:

C'est une femme de fort bon sens, qui aime les plaisirs, le jeu, la compagnie ... (I, 1).

Ensuite Frontin apprend à son maître que le mari d'Angélique est amoureux d'Araminte, et le Chevalier pense que Monsieur Simon n'aura guère de succès auprès d'Araminte, puisque les deux femmes sont "intimes amies". Mais Frontin n'est pas d'accord avec son maître:

Cela ne gâtera rien, au contraire, si elles ont de l'esprit, elles profiteront de l'aventure ...  
(I, 1).

Il semble que l'insouciance et le bon sens soient synonymes.

C'est cette même nonchalance qui caractérise les rapports d'Angélique avec Araminte. Araminte vient voir son amie, et Angélique la salue ainsi:

... Tu as fait une belle conquête, & je t'en félicite!  
(II, 5).

Ensuite les deux femmes apprennent que par hasard une espèce de chassé-croisé s'est fait entre elles; le mari d'Araminte est amoureux d'Angélique. La nouvelle réjouit les deux amies:

LISETTE.

Monsieur le commissaire est amoureux de vous, Madame.

ARAMINTE.

Quoi mon Mari, Lisette!

LISETTE.

Oùy votre Mari, Madame. Il ne faut point que vous fassiez tant la fière, & si vous nous débauchez le nôtre, nous vous rendrons le change à merveilles.

ANGÉLIQUE.

Tu plaisantes, peut-être, Lisette.

LISETTE.

Non, Madame, je ne plaisante point.

FRONTIN.

Voilà les propositions qu'elle m'a faites, & c'est là-dessus que j'attens vos ordres.

ANGÉLIQUE.

Ma chère.

ARAMINTE.

Ma mignonne.

ANGÉLIQUE.

Il y a de la fatalité dans cette aventure.

ARAMINTE.

Cela est trop plaisant!

LISETTE.

N'est-il pas vrai que cela est fort drôle.

FRONTIN.

Cela deviendra bien plus divertissant dans la suite.

(III, 6).

Il est clair qu'on ne peut guère reprocher aux bourgeoises d'être jalouses.

D'autres exemples de cette insouciance se trouvent dans l'Esté des Coquettes de Dancourt également (1690). Angélique, une coquette, apprend que Clitandre, l'un de ses soupirants, lui a été infidèle; il est allé faire la cour à Cidalise, une amie d'Angélique. Mais Angélique ne s'en soucie pas; elle dit à Cidalise:

... je donnerois tous les hommes du monde pour une amie.  
Un Amant de moins n'est pas une affaire, & ma Cour n'est  
que trop nombreuse. (Sc. 5).

Ensuite, Cidalise lui demande si elle n'est pas fâchée contre elle pour avoir "volé" Clitandre, et Angélique répond:

Et fy, fy, tu te moques, moy fâchée pour la perte d'un  
soupirant!. J'en ay tous les jours une vingtaine de renvoy  
dans mon antichambre. (Sc. 6).

Clitandre également fait preuve d'insouciance à la fin de la pièce, quand il se trouve dans une situation embarrassante. Il revient et commence à "conter fleurette" à Angélique, mais celle-ci l'interrompt et lui apprend qu'elle est au courant de son intrigue avec Cidalise. Angélique cependant promet de lui pardonner, et il dit:

Ma foy Madame, puisque vous estes si bonne, je vous  
avouëray tout ingenuement; mais pardonnez-moy cette  
bagatelle, ou ne m'empeschez pas du moins de me justifier  
auprès de Cidalise. (Sc. 21).

Dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695), Lisandre se pique d'être nonchalant, mais il perd cette attitude quand il devient amoureux. Il frappe son valet Pasquin, qui devine ainsi que son maître est amoureux:

... Réveur, emporté, ne sachant ce que vous faites, ny ce que vous dites, vous me frappez, moy qui vous rends tous les jours des services chatouilleux. Vous aimez, & le pis que j'y trouve, c'est que vous aimez tout de bon.  
(II, 7).

Et dans le Chevalier Joueur de Dufresny (1697), l'auteur nous présente un Chevalier qui ne se soucie même pas de la mort. A la veille d'épouser Angélique, il console son rival en lui disant qu'il mourra bientôt, et qu'Angélique sera "une tres-jolie veuve"; le rival pourra l'épouser "en secondes nœces" (IV, 8).

A leur refus de se donner, à leur insouciance, les personnages qui représentent les idées nouvelles en amour joignent un troisième trait: c'est qu'ils ont tous un amour-propre assez développé, une vanité sans bornes. Ici encore, l'amour "nouveau" s'oppose à l'amour "ancien", qui exige de la part de l'amoureux une certaine modestie; l'"amant" traditionnel est en général humble, soumis, et fait peu de cas de son propre "mérite". Les personnages pour qui le bonheur équivaut au repos sont loin d'être si modestes. Ils réaffirment leur "moi" à tout moment, et bien que cette réaffirmation prenne des formes différentes, c'est toujours le même principe qui est en jeu. Quelquefois les personnages vaniteux s'occupent de leur beauté personnelle; l'amour-propre prend la forme d'une sorte de narcissisme. C'est cette sorte de vanité qui se manifeste chez Moncade dans l'Homme à bonne fortune de

Baron (1686). Dès le début de la pièce, nous apprenons que Moncade est un homme qui est "toujours content de luy" (I, 4). Quand nous voyons Moncade lui-même pour la première fois, il est en train de faire sa toilette (I, 6). Ensuite, le valet Pasquin décrit Moncade dans les termes suivants:

... le plus scelerat, le plus vain, le plus infidele,  
le moins amoureux homme du monde ... (I, 10).

- et Moncade demande à Marton ce qu'elle pense de sa toilette:

Suis-je bien, Marton? (I, 11).

En fin de compte, c'est l'amour-propre de Moncade qui contribue à sa perte; il s'engage dans une aventure assez romanesque, ne sachant pas que c'est un piège qu'on lui tend. Il reçoit un message de la part d'une "dame de qualité" qui veut lui parler en particulier; mais cette dame veut qu'il aille au rendez-vous les yeux bandés et les mains liés. Persuadé que le message vient de la part d'une "Belle" qui l'aime, Moncade ne peut refuser l'invitation; son amour-propre est trop fort.

D'autres hommes manifestent un amour-propre aussi développé que celui de Moncade, bien qu'ils ne se soucient pas autant que lui de leur personne. Dans le Joueur de Regnard (1696), le valet Hector apprend à son maître Valère que la jeune fille qu'il aime menace de le "planter là". Valère, qui a bonne opinion de lui-même, ne croit pas ce qui lui dit son valet:

VALERE.

Bon, cela ne se peut, on t'a voulu surprendre.

HECTOR.

Vous estes assez riche en bonne opinion,  
A ce qu'il me paroît.

VALERE.

Point, sans présomption,  
On sçait ce que l'on vaut. (I, 6).

Dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695), Marton fait allusion à la vanité de Lisandre; c'est

... la vanité d'un jeune homme, qui veut estre crû aimé  
de toutes les Belles ... (I, 3).

C'est cette même vanité de jeune homme qui se manifeste chez un autre homme à bonnes fortunes, Don André dans la Trahison punie de Dancourt (1707). L'une des "belles" à qui il fait la cour est Léonor, mais celle-ci est aimée également de Don Garcie. Don Garcie vient voir Don André et lui demande de cesser sa "poursuite" de Léonor (I, 5). A la scène suivante, Don André avoue à son valet Fabrice qu'il avait été sur le point de renoncer à Léonor, et il l'aurait fait si Don Garcie

... ne m'avoit voulu sottement faire entendre  
Que mes feux près des siens n'ont plus rien à prétendre.

Et il ajoute:

Cette fierté me pique, & je traverserai  
Son amour, son bonheur autant que je pourrai.  
(I, 6).

Si l'amour-propre des jeunes hommes est très nettement marqué, celui des femmes l'est encore plus. Si nous en croyons Campistron, ce ne sont pas seulement les coquettes qui sont vaniteuses; l'amour-propre et la vanité caractérisent toutes les femmes, mêmes celles qui sont vertueuses. Dans le Jaloux Désabusé (1709), Campistron présente une femme qui est vertueuse, mais qui

aime néanmoins qu'on la flatte. Il s'agit de Célie, la femme de Dorante. A la première scène de la pièce, Justine, une suivante, décrit Célie ainsi:

... Ses ennemis disent qu'elle est coquette,  
Que toujours ses regards tentent quelque défaite.  
Cependant ils ont tort: Mais elle ne hait pas  
La louange & l'encens qu'on donne à ses appas;  
Elle s'en applaudit dans le fond de son ame;  
Elle a de la vertu, mais elle est belle & femme ...  
(I, 1).

- ce qui revient à dire que toutes les femmes sont un peu coquettes; elles ne se permettent pas d'aimer, mais elles veulent qu'on les aime. Le théâtre comique entre 1685 et 1709 fournit bon nombre d'exemples de ce phénomène. Dès 1686, Baron fait jouer la Coquette et la fausse prude, où Cidalise joint à ses autres qualités celle d'être vaniteuse. Elle est aimée d'Eraste, mais elle avoue à sa suivante Marton qu'elle est "mal avec lui", et exprime le désir de rompre avec lui. Pourtant, elle veut qu'il la recherche, et au cours d'une scène assez courte elle demande à Marton cinq fois si Eraste est venu ou s'il a envoyé quelqu'un (I, 6). Ensuite, Pasquin, le valet d'Eraste, raconte à Marton un incident qui s'est passé quand Eraste et Cidalise sont allés ensemble à la Foire; Cidalise avait vu un jeune homme qu'elle avait trouvé "fort bien fait", Eraste avait vu une jeune fille qu'il avait trouvée "fort aimable", et, continue Pasquin,

... la fin de la conversation fut, qu'ils se trouverent tous deux si laids, si laids, qu'ils se separerent avec des sermens de ne se revoir de leur vie. (I, 8).

Au quatrième acte, Cidalise rencontre ce jeune homme qu'elle a vu à la Foire, mais elle n'arrive pas à lui inspirer de l'amour pour elle. Elle avoue à Marton qu'elle est "picquée" par son indifférence;



elle ne l'aime pas, mais

... je ne serois point fâchée qu'il m'aimast à present.

Pour Marton, c'est là un exemple d'un amour-propre peu commun; elle dit à sa maîtresse:

Vous raffinez sur les plus habiles coquettes. (IV, 5).

Il entre aussi dans l'amour-propre de Cidalise un élément de jalousie pour Lucille, qui est amoureuse du jeune homme que Cidalise a vu à la Foire.

Une autre coquette est Angélique dans l'Esté des Coquettes de Dancourt (1690). Elle dit à sa suivante Lisette qu'elle n'aime personne, mais elle est "ravie d'estre aimée, c'est ma folie"; et Lisette répond que "c'est celle de toutes les jolies femmes" (Sc. 1). De plus, Angélique veut avoir une réputation dans le monde; elle tient à ce que tout le monde sache qu'elle est coquette. Son amie Cidalise cherche à corriger sa conduite en lui disant qu'elle risque de se faire une réputation dans le monde, mais Angélique répond que si cela arrivait elle en serait ravie (Sc. 8). Dans la Femme d'Intrigues, Dancourt présente une femme qui exprime des sentiments semblables. La jeune femme en question, qui s'appelle encore une fois Angélique, vient consulter Madame Thibaut, la femme d'intrigues du titre. Elle est en colère parce que le Chevalier qui lui fait la cour lui a été infidèle; elle a découvert qu'il va voir une rivale. Elle décide de le suivre, et si elle trouve en effet qu'il lui est infidèle, elle prendra des mesures assez sévères contre le Chevalier et l'autre femme:

... je les froterai tous deux comme tous les diables.  
(II, 6).

Pourtant, elle n'est pas amoureuse du Chevalier; elle explique à Madame Thibaut que son intention n'est que de "décrier ma rivale par une aventure d'éclat". La scène continue:

MADAME THIBAUT.

Vous ferez aussi parler de vous. Estes-vous folle, dites-moy!

ANGELIQUE.

Non. D'accord, je ne suis pas trop sage; mais je serois fâchée de l'être assez pour changer de resolution.

(II, 6).

Comme on le voit, Angélique ne serait pas désolée de se faire une réputation dans le monde. De plus, ce n'est pas son amour pour le Chevalier qui lui inspire son désir pour la vengeance; c'est simplement le fait qu'il l'a trompée, et par là il a blessé son amour-propre.

Plusieurs allusions nous font voir que l'amour-propre est considéré comme étant un trait caractéristique de toutes les femmes. Dans la Foire de Besons de Dancourt (1695), Frosine parle de l'amour-propre qui est particulier aux coquettes:

Ces chiennes de coquettes, elles en sont toutes logées là, pour se faire valoir. C'est leur rage; il faut encore qu'on les prie, & qu'on leur ait obligation de ce qu'elles souhaitent le plus quelquefois. (Sc. 17).

Lisandre dans les Dames Vangées de Donneau de Vizé (1695) est persuadé que toutes les femmes sont des coquettes. Il dit notamment:

... Plus parfaites dans leur imagination qu'aux yeux des autres, elles passent leur vie à servir leur beauté. Rien n'est solide en elles, tout est dans les grimaces & dans les airs. Tout est art au dehors, au dedans tout est artifice, & la plus jolie femme n'a rien de naturel que le désir de plaire. (I, 5).

Boursault dans Esopé à la Cour (1701) critique les femmes qui sont

difficiles en amour. A la jeune Arsinoé Esope dit que "l'orgueil" d'une jeune fille de seize ans ne lui permet d'aimer personne, mais quand cette jeune fille aura quarante ans, elle sera obligée de prendre son bien où elle le trouvera (I, 4).

Dufresny signale les dangers de l'amour-propre chez les femmes dans la Malade sans Maladie (1699). Angélique aime Valère, mais une vieille tante de la jeune fille empêche le mariage. Pour gagner la faveur de cette tante, Valère feint d'en être amoureux, mais Angélique a peur que de son côté, la tante ne s'éprenne de Valère, et elle veut renoncer au stratagème. La suivante Lisette cependant se moque un peu des amoureux, et leur dit que la tante est incapable d'aimer:

Vous me faites rire avec vos allarmes! Quoi! vous croyez qu'elle puisse aimer, là ... vraiment aimer? non, non, je la connois mieux que vous. Elle n'est visionnaire que pour s'être toujours trop aimée elle-même, & quand on s'est accoutumé à n'aimer que soi, on devient incapable d'aimer les autres. (I, 7).

Il est clair que même les personnages de comédie se rendent compte qu'il existe une parenté étroite entre l'amour et l'amour-propre; dans certains cas l'amour-propre remplace l'amour. Il en est ainsi par exemple des rapports de la Baronne et du Chevalier dans Turcaret de Lesage (1709). Au début de la pièce, la Baronne décide de renvoyer le Chevalier, mais celui-ci lui envoie le portrait d'une Comtesse qu'il dit lui avoir sacrifiée, et piquée par cette rivalité, la Baronne décide de ne pas rompre avec le Chevalier après tout (I, 2). C'est l'amour-propre également qui caractérise les rapports de la Baronne avec le financier Turcaret. Elle fait semblant d'être

amoureuse de Turcaret afin de pouvoir le saigner à blanc, et elle le méprise parce qu'il est assez stupide pour se laisser tromper. Mais elle découvre que de son côté, Turcaret la trompe également; il s'est fait passer pour un veuf, mais la Baronne apprend que sa femme est toujours en vie. Elle est chagrinée d'avoir été trompé par un homme qu'elle méprise:

LISETTE.

Ah! le vieux fourbe ... mais qu'est-ce donc que cela?  
... qu'avés-vous? ... je vous vois toute chagrine;  
Merci de ma vie, vous prenés la chose aussi sérieusement  
que si vous étiez amoureuse de M. Turcaret.

LA BARONNE.

Quoique je ne l'aime pas, puis-je perdre sans chagrin  
l'esperance de l'épouser? le scelerat! il a une femme;  
il faut que je rompe avec lui. (IV, 11).

Chez la Baronne, comme chez les autres personnages pour qui le bonheur équivaut au repos, l'amour-propre l'emporte sur l'amour tout court.

Ainsi, dans les comédies des successeurs de Molière, l'amour s'inscrit dans le même contexte que chez Molière lui-même: il fait toujours partie du complexe amour-bonheur-liberté. Pour les personnages, le problème est toujours de réconcilier la liberté de l'individu avec l'amour, qui implique toujours dans une certaine mesure une abdication, un sacrifice. Les personnages qui sont présentés comme étant typiques de la société de l'époque résolvent le problème en rejetant l'amour; ils bannissent toute émotion forte, se distinguent par leur nonchalance, leur froideur, leur amour-propre, leur désir de se protéger; ils refusent de s'attacher, de s'engager, de se donner, et cherchent à parvenir à un état de repos, d'harmonie

intérieure, qui défend leur liberté et qui leur permet en même temps de goûter les plaisirs de la vie sans en ressentir les peines.

L'amour à la mode, qui est la solution qu'ils apportent au problème, est donc une solution paradoxale: ce n'est que lorsqu'on évite l'amour que l'amour peut contribuer au bonheur.

## TROISIEME PARTIE

Le problème dépassé.

## CHAPITRE SIXIEME

### Le triomphe de l'amour.

Si l'année 1685 marque l'avènement de l'amour à la mode sur la scène française, l'année 1709 marque la fin de son règne. Même à l'époque où l'amour à la mode avait figuré le plus fréquemment dans le théâtre comique, une réaction s'était produite; Boursault avait écrit des comédies moralisantes, et Donneau de Vizé avait inauguré la comédie sérieuse avec les Dames Vangées en 1695. Mais ce n'est qu'en 1709 que cette tendance réactionnaire commence à s'organiser, à l'emporter sur l'amour à la mode; ce n'est qu'en 1709 que la comédie s'engage dans une voie nouvelle. Deux événements, tous deux d'une importance capitale pour le développement de la comédie, ont lieu au cours de 1709. Le premier est la représentation, le 14 février, de Turcaret. Certes, on peut dire que dans un sens, Turcaret continue une tradition; la pièce rappelle le théâtre de Dancourt ou de Regnard tant par son intrigue (la dame de qualité qui cherche à ruiner un riche financier) que par ses personnages cyniques et peu scrupuleux. Pourtant, Lesage lui-même semble reconnaître que Turcaret représente quelque chose de nouveau. Dans un dialogue entre Don Cléofas et le diable Asmodée, lequel sert de prologue et d'épilogue à la pièce, le diable constate que le personnage de la Baronne lui plaît, parce qu'elle est vicieuse. Il aime voir ses "héroïnes" dans les comédies, mais, ajoute-t-il,



... je n'aime pas qu'on les punisse au dénouement, cela me chagrine. Heureusement, il y a bien des pièces françaises où l'on m'épargne ce chagrin-là.

Il se plaint de ce que tous les personnages de Turcaret sont punis à la fin de la pièce, et de ce que l'auteur "s'est avisé ... de rendre le vice haïssable". Lesage ne se fait pas faute d'avouer qu'il a une intention hautement morale, celle de satiriser le vice; et il donne à ses personnages des couleurs si sombres, il les poursuit avec tant d'amertume qu'on n'aurait pas tort de voir dans Turcaret la première comédie vraiment sociale depuis Molière, et en même temps la première comédie depuis Molière où le ton soit hautement moral. Lesage est le précurseur de Beaumarchais aussi bien que de Destouches.

Le deuxième événement important de 1709 est la représentation d'une pièce de Campistron intitulée le Jaloux Désabusé. Dans cette pièce, Campistron lance une attaque violente contre l'amour à la mode et l'expose au ridicule. Sa cible principale est le "préjugé à la mode", selon lequel il est ridicule d'aimer sa femme. L'intrigue ressemble fort à celle d'une comédie de Dufresny, jouée deux ans plus tôt et intitulée le Jaloux honteux de l'être; mais Dufresny semble entreprendre la défense du préjugé à la mode, et se moque de ceux qui s'avisent d'être jaloux de leur femme, si bien que son jaloux finit par se corriger. Campistron prend un point de vue diamétralement opposé; chez lui le jaloux, qui tout au long de la pièce refuse d'avouer sa jalousie de peur d'être ridiculisé par les gens à la mode, est amené au point où il est prêt à publier hautement qu'il est amoureux de sa femme. L'intention moralisante de l'auteur

est très nette. De plus, il ne s'agit pas d'un phénomène isolé, car l'année suivante, 1710, voit les débuts d'un nouvel auteur qui lui aussi écrit des comédies dont le but est d'enseigner la morale; c'est Destouches, qui dès sa première pièce (le Curieux impertinent, 1710) annonce qu'il va prendre au pied de la lettre l'ancien dogme qui veut que la comédie ne soit "faite que pour instruire", et affirme en même temps qu'il veut se garder de mettre dans ses comédies tout ce qui serait susceptible de "trop alarmer les oreilles chastes". Il est évident que l'intention de Destouches n'est plus celle d'un Regnard ou d'un Dancourt.

Les contemporains de Destouches ont eux aussi l'intention de réformer les mœurs, mais ils s'y prennent d'une manière légèrement différente. Ils commencent à s'intéresser à l'analyse de l'amour naissant; au lieu de dépeindre un amour déjà formé, comme l'avaient fait leurs prédécesseurs, ils cherchent à saisir l'amour dans toutes ses nuances, à en étudier le développement. Pour donner du relief à cette analyse de l'amour, on se plaît à présenter soit des personnages qui ignorent complètement ce que c'est que l'amour, soit des personnages qui pour une raison ou pour une autre, refusent d'aimer, des personnages dont les scrupules les empêchent de former une liaison amoureuse. Avoir de tels scrupules s'appelle être délicat, et on nous fait assister au combat que livre la délicatesse à l'amour naissant. En 1712, Lafont donne l'Amour vengé, et dans une préface il indique qu'en choisissant son thème il a eu pour but de relever le genre, car, dit-il, trop de comédies sont remplies d'"ordures basses & triviales":

... Au reste, il seroit à souhaiter que toutes les petites comédies que l'on fait fussent dans un genre un peu relevé. Il n'y en a déjà que trop qui tendent à la farce. (Préface).

Comme les comédies moralisantes, les pièces qui reposent sur l'analyse de l'amour naissant représentent une réaction contre l'amour à la mode.

D'autres auteurs que Lafont s'intéressent à l'analyse de l'amour naissant, et écrivent des comédies qui méritent d'être appelées des comédies d'amour. Ces auteurs qui écrivent des comédies d'amour à la fin du règne de Louis XIV et au début de la Régence ne se bornent pas à une critique de l'amour à la mode. Ils ne se contentent pas de se récrier contre tous ces chevaliers vicieux et charmants, contre toutes ces femmes coquettes et peu scrupuleuses, qui fourmillent dans le théâtre comique à partir de 1685; ils proposent une nouvelle conception de l'amour. Cette tendance est surtout sensible chez les auteurs français qui écrivent pour le théâtre italien à partir de 1718. Expulsés en 1697, pour avoir joué une pièce qui visait Madame de Maintenon, les comédiens italiens reviennent en France au début de la Régence et commencent à présenter des pièces françaises. Le premier auteur français qui ait écrit pour les comédiens italiens semble avoir été Autreau (1), qui en 1718 donne le Naufrage au

1. Dans la préface des Oeuvres d'Autreau (Paris, Briasson, 1749), l'éditeur nous apprend que le Naufrage au Port-à-l'Anglois est la première pièce française à être jouée sur la scène du nouveau théâtre italien, et que la pièce "eut par son succès la gloire de fixer à Paris ces Comédiens qui méditoient alors leur retour en Italie" (T. 1, Préface, p. xiii).

Port-à-l'Anglois ou les nouvelles débarquées, et l'Amante romanesque.

Dans ces deux pièces, mais particulièrement dans l'Amante romanesque, Autreau se plaît à dépeindre le développement de l'amour dans un coeur "délicat", et les autres auteurs qui écrivent pour le théâtre italien, les Monicault, les Gueullette, les Jolly, les Beauchamps, reprennent tous le même thème. Et le plus grand de tous, Marivaux, débute en 1719 avec sa première pièce vraiment marivaudienne, Arlequin poli par l'amour. C'est Marivaux qui consacre le genre, et c'est Marivaux qui est son représentant le plus digne.

Mais il va sans dire que les initiateurs des tendances nouvelles que l'on discerne dans le théâtre comique après 1709 n'arrivent pas à imposer leurs idées sans résistance. Certes, Regnard est mort (1), mais Dancourt et Dufresny, ces partisans de la mode, sont toujours là pour soutenir leur cause. Dancourt lutte vaillamment contre les idées nouvelles: il donne les Agioteurs en 1710, les Fêtes du Cours et le Vert-Galant en 1714, et rien dans ces pièces ne les distingue des autres ouvrages de l'auteur. L'une de ses dernières pièces cependant montre à quel point les idées nouvelles se sont imposées au théâtre comique. En 1718, l'année même où Dancourt prend sa retraite, il fait représenter la Metempsicose des Amours, dont le personnage principal est Jupiter, ce dieu si bien connu dans le théâtre français pour ses prouesses amoureuses. Mais voici que Jupiter, par un retour inopiné, se met à "filer l'amour parfait":

1. Regnard meurt le 4 septembre 1709.

... C'est un bonheur pour moi tout nouveau, tout charmant  
D'aimer avec délicatesse. (I, 1).

Certes, Dancourt traite le thème de "l'amour parfait" avec ironie, car à la fin de la pièce, l'Inconstance vient présenter à Jupiter une jeune fille dont il s'éprend tout de suite; par là le dieu redevient libertin. Mais la pièce démontre que les idées nouvelles commencent à l'emporter sur la peinture de l'amour à la mode.

Quant à Dufresny, il semble s'adapter sans peine au climat nouveau. Pour la plupart, les pièces qu'il donne après 1709 ressemblent fort à celles de Destouches. Dans la Coquette de Village (1715) par exemple, Dufresny s'en prend aux coquettes. A lire le titre de la pièce, on pourrait croire qu'il s'agit d'une paysanne qui se rend ridicule en singeant les manières d'une dame de qualité; mais l'attaque que lance Dufresny est beaucoup plus générale et vise toutes les coquettes. La "leçon" de la pièce se résume dans la dernière réplique:

... Voilà le sort d'une Coquette.  
Après de hauts projets, on la voit tôt ou tard  
Confuse, confondue ... (III, 5).

La "conversion" de Dufresny et la retraite de Dancourt font qu'aux environs de 1720 les idées nouvelles sont fermement établies, si bien qu'en 1723, dans le prologue de son Jaloux, Beauchamps affirme que l'amour et la morale sont tous les deux nécessaires dans la comédie. A la première scène du Prologue, la Marquise et le Chevalier discutent la pièce. Le Chevalier n'aime ni les pièces moralisantes ni celles qui reposent sur l'analyse de l'amour, car "l'amour ennuit, la morale affadit". Mais la Marquise n'est pas d'accord:



... une Comédie dans quelque langue, sur quelque Théâtre qu'on la joue, doit avoir un but; amuser l'esprit, mais l'éclairer; flater le coeur, mais le corriger: si les moeurs, si le sentiment n'y trouvent pas leur compte, ce n'est pas une Comédie, mais une misérable farce.

Ainsi, les comédies jouées après 1709 sont pour la plupart soit des comédies moralisantes, soit des comédies qui reposent sur l'analyse de l'amour naissant. Les comédies de Destouches, et la plupart des comédies de Dufresny jouées après 1709, sont des comédies moralisantes. D'autres auteurs accordent plus de place à l'amour; Lafont est le premier, avec l'Amour Vangé (1712), et Marivaux et les auteurs qui écrivent pour le Théâtre-Italien continuent la même tradition. A cette différence de thème correspond une différence de forme. Destouches, et dans une moindre mesure Dufresny, cherchent à imiter les comédies de caractère de Molière. Marivaux et ses contemporains au contraire s'en tiennent à la forme de la comédie d'intrigue; seulement l'intrigue se déroule très souvent chez eux sur le plan psychologique ou allégorique. Ainsi la réaction contre la mode, et plus spécialement contre l'amour à la mode, s'accomplit en deux étapes (1): dans la première, on critique la forme sous laquelle l'amour à la mode se manifeste dans la société, et on s'intéresse spécialement au "préjugé à la mode", à la crise du mariage; dans la deuxième, on va plus loin et on cherche à établir une nouvelle

1. On peut parler d'une troisième tendance qui se manifeste dans le théâtre comique à partir de 1709: c'est le retour à la comédie d'intrigue non psychologique. Les principaux auteurs qui écrivent des comédies d'intrigue sont Legrand (l'Amour diable, 1708, l'Aveugle Clairvoyant, 1716) et Dufresny (la Réconciliation normande, 1719, le Dédit, 1719). Ces comédies n'apportent rien de neuf à la peinture de l'amour. Mais ce retour à la comédie d'intrigue, comme les deux autres tendances dont nous avons parlé, semble démontrer que les auteurs se lassent de plus en plus de la comédie de moeurs.

conception de l'amour. Mais il importe de réaffirmer que les comédies morales aussi bien que les comédies d'amour font partie de la même réaction contre la peinture des mœurs; dans ce sens, Destouches est un proche parent de Marivaux.

Les comédies morales de Destouches et de Dufresny, comme nous l'avons déjà indiqué, prennent comme point de départ une critique de l'amour à la mode, et plus particulièrement du préjugé à la mode. Le rôle de critique et de commentateur des mœurs est souvent confié aux domestiques. Ceux-ci passent en revue bon nombre d'aspects de la vie à la mode, comme par exemple "le bruit & le fracas" qui est l'élément naturel des gens "du haut étage" (1), ou bien les "airs extravagans" et les "gestes affectés" (2) du jeune homme à la mode "qui n'a nuls sentimens, qui ne s'applique à rien" (3). Un thème qui revient incessamment de pièce en pièce chez Destouches est le préjugé à la mode, qui défend aux maris d'aimer leur femme; les domestiques font allusion à ce préjugé, et à l'occasion le condamnent. Nérine dans l'Irrésolu (1713) nous apprend qu'il est

... statué par les loix d'aujourd'hui  
Qu'un mari du bel air n'aime jamais chez lui. (II, 4).

- et elle parle également de ceux pour qui le mariage n'est guère

1. Lisette dans l'Ingrat (1712), V, 2.

2. Nérine dans le Curieux Impertinent (1710), II, 10.

3. Lisette dans l'Ingrat (1712), I, 5.



qu'un moyen de rétablir leur fortune (II, 8). Encore plus frappant est l'exemple de Pasquin dans l'Obstacle imprévu (1717); le valet affirme que

... Je ne suis point un mari du bel air. J'aime ma femme.  
(I, 1).

- et il défend à son maître de parler à sa femme en particulier.

De même, Nérine dans le Triple mariage (1716) constate que le mariage n'a rien à voir avec l'amour dans la société de l'époque. Elle dit à sa maîtresse:

Ma foi, Mademoiselle, il y a longtemps que l'Amour & le mariage ont fait divorce, & qu'ils ont juré de n'habiter plus ensemble.  
(I, 4).

Le fait que ces idées se trouvent dans la bouche des domestiques leur donne une force particulière; car entre 1685 et 1709 les domestiques sont traditionnellement chargés d'inciter leurs maîtres ou leurs maîtresses à ne penser qu'à leur propre intérêt. En d'autres termes, les domestiques de comédie entre 1685 et 1709 sont pour la plupart des représentants de la mode; et les voici maintenant qui moralisent. Leur rôle a changé du tout au tout.

Même dans ses divertissements, Destouches ne laisse jamais échapper l'occasion de moraliser. Dancourt s'était servi de ses divertissements à lui pour encourager ses spectateurs à suivre la mode. Destouches au contraire semble envisager le divertissement comme encore un moyen de prêcher. Dans le divertissement du Triple Mariage (1716) par exemple, Destouches exhorte les spectateurs à réconcilier l'amour et le mariage:

Voulez-vous d'aimables instans,  
Même après le mariage,

Fuyez l'ordinaire usage,  
Suivez la mode du vieux temps;  
L'Amour se plaît en ménage,  
Tant que les maris sont amans.

Pourtant, il se montre pessimiste en ce qui concerne sa tentative de ramener "la mode du vieux temps":

Où sont-ils, ces tendres époux?  
Ils ne sont plus à la mode.  
Jamais la vieille méthode  
Ne pourra revivre chez nous ... (Branle).

Comme on le voit, Destouches revient toujours sur le même thème, sur le préjugé à la mode, sur le "divorce" qu'ont fait l'amour et le mariage.

Au précepte, Destouches joint l'exemple. Bon nombre de ses jeunes amoureux annoncent l'intention de réformer le mariage, d'aimer leur femme en dépit de la mode. Dès sa première pièce, le Curieux impertinent (1710), Destouches présente un jeune amoureux nommé Léandre qui annonce son intention de réconcilier l'amour et le mariage et qui critique la mode. Léandre aime Julie, mais il veut être certain qu'elle le paye de retour:

... Car enfin, méprisant la commune méthode,  
Je veux aimer ma femme, & l'aimer à ma mode;  
J'en veux en même temps être amant & mari,  
Mais aussi j'en veux être également chéri ...  
(I, 7).

- et par conséquent, il met la jeune fille à l'épreuve (1). De même,

---

1. On pourrait objecter que puisque Léandre est bafoué au dénouement, Destouches ne semble pas partager ses idées sur le mariage. Mais comme nous allons le voir, Léandre est puni non parce qu'il est jaloux, mais plutôt parce que chez lui la jalousie se manifeste sous une forme extrême.

Dorante dans l'Irrésolu (1713) est de l'avis que le meilleur moyen de bannir les "galans" est d'aimer sa femme et de s'en faire aimer:

... Malgré les moeurs du temps, je veux me rendre heureux,  
En bornant à ma femme & mes soins & mes vœux;  
Et plus amant qu'époux, toujours la politesse  
Suivra les doux transports de ma vive tendresse ...  
(I, 7).

Bien entendu, les "philosophes" dans l'oeuvre de Destouches insistent sur la même idée. On pourrait même dire que seules leurs idées sur le mariage leur donnent droit au nom de philosophe; la philosophie d'Ariste dans le Philosophe marié (1727) et de Léandre dans les Philosophes amoureux (1729) semble avoir été inspirée par la pensée stoïcienne, mais à la fin de la pièce les philosophes se récrient contre le stoïcisme et affirment tous les deux que le stoïcisme ne vaut rien quand l'amour l'attaque. Ariste, qui, malgré sa philosophie, n'a pas manqué de prendre femme, se justifie dès le début de la pièce:

... C'est en vain que l'on se fortifie  
Par le grave secours de la philosophie  
Contre un sexe charmant que l'on voudroit braver ...  
(I, 1).

- et Léandre, qui est prêt à succomber aux charmes d'une jeune fille à la mode, s'écrie:

... Graves Stoiciens, votre pompeux jargon  
Ne peut, dans le péril, sauver votre raison ...  
(I, 6).

Par conséquent, la philosophie des philosophes semble se réduire à leur intention de réformer le mariage. Même Ariste, qui a honte d'avouer son mariage publiquement, se fait un devoir d'affirmer à son père qu'il s'est marié non par intérêt, mais par inclination:

... J'ai consulté l'amour, & non l'ambition,  
Et me suis marié par inclination. (IV, 2).

- et son père le félicite d'avoir fait "un très-bon mariage".

Quant à Léandre, il raisonne pendant toute une scène en faveur de l'amour dans le mariage. On lui fait remarquer que "l'avis du plus grand nombre" bannit l'amour dans le mariage, mais il réplique qu'un "bon esprit" devrait suivre la raison plutôt que l'usage commun:

... Et que dit la raison touchant le mariage?  
Que de deux coeurs unis c'est un saint assemblage  
Que forment de concert l'amour & la vertu ...  
(II, 2).

Et il ajoute que le choix d'une femme ne devrait pas être déterminé par des considérations financières:

... un homme d'honneur qui pense, qui raisonne,  
A peu d'égard au bien, & songe à la personne.  
Parce qu'il veut trouver son plaisir, son bonheur,  
Dans celle à qui sa foi doit engager son coeur.  
(II, 2).

Il est clair que, comme les domestiques, les philosophes visent à réconcilier l'amour et le mariage, tant par leur exemple que par leurs préceptes.

C'est des mêmes armes que se sert Dufresny pour combattre l'amour à la mode. Mais pour lui, le problème est légèrement différent. Il s'intéresse moins à la crise du mariage qu'au problème de la sincérité en amour. Ce problème, pour Dufresny, s'insère dans un cadre plus large: celui de la sincérité dans tous les rapports sociaux. Selon lui, la fausseté caractérise tous les domaines de la vie sociale. Dans la Réconciliation normande (1719), il fait dire à un de ses personnages que la France est

... un pais où tous blaisent pour s'arranger  
En affaire, en amour, en guerre, en marchandise,  
Même en morale on farde à présent la franchise ...  
(V, 7).

Et c'est sur ce même thème que repose sa dernière comédie, le Faux Sincère (1731). Le "héros" de la pièce est un personnage bizarre qui dissimule ses fourberies derrière un masque de sincérité. Il va sans dire qu'il reçoit son châtimement au dénouement, et il s'en va sans réaliser ses ambitions. La suivante Laurette résume la "leçon" de la pièce dans sa dernière réplique:

... les plus francs dans le siècle où nous sommes,  
Ont poussé si loin l'art de fasciner les yeux,  
Que ce sont quelquefois ceux qu'on aime le mieux.

Et puis elle s'adresse directement aux spectateurs:

Ne vois-je point ici de ces trompeurs aimables?  
(V, 13).

L'intention de la pièce est nettement morale, et l'auteur a pour but d'attaquer la fausseté qui selon lui ronge la société comme un ver.

En ce qui concerne le manque de sincérité en amour, Dufresny lance son attaque sur trois fronts bien précis. Tout d'abord, il s'en prend à ceux dont l'amour a quelque chose de calculateur, de réfléchi. Dans le Faux Sincère (1731), Laurette se récrie contre les amoureux intéressés quand sa maîtresse s'éprend du Chevalier, le faux sincère du titre:

... Je me défie un peu d'un amant assez sage  
Pour sçavoir de sang-froid prendre son avantage.  
On se trompe bien moins aux amans transportez.  
(I, 6).

Ensuite, on trouve chez Dufresny une critique des prudes, qui se

piquent de mépriser l'amour mais qui néanmoins ne se font pas faute d'en goûter les plaisirs. Une telle prude figure dans le Mariage fait et rompu (1721), et comme toujours, elle reçoit son châtiment au dénouement. La dernière réplique de la pièce est une diatribe contre la "fausse pruderie":

... Tout bien considéré, franche coquetterie  
Est un vice moins grand, que fausse pruderie.  
Les femmes ont banni ces hypocrites soins,  
Le siècle y gagne, au fond, c'est un vice de moins.  
(III, 8).

Mais Dufresny n'épargne pas les coquettes non plus, et dans la Coquette de Village (1715), il démontre qu'une coquette finit toujours par être "confuse" et confondue. Lisette, la coquette en question, ressemble un peu au faux sincère; elle se pique d'être sincère, et réussit si bien à donner le change à ses soupirants que l'un d'eux, nommé Argan, la félicite parce qu'elle est naïve et naturelle:

Voilà l'amour, voilà la sincérité pure,  
Voilà ce qui s'appelle aimer comme nature. (I, 9).

- mais la sincérité et la naïveté de Lisette ne servent qu'à mieux cacher son jeu. En réalité, c'est une coquette des plus habiles. Nous apprenons qu'elle a eu dans sa jeunesse une aptitude naturelle pour la coquetterie:

... A neuf ans elle étoit déjà coquette en herbe ...  
(I, 1).

- et une veuve du voisinage s'est chargée de développer cette tendance innée. Le but de la veuve est de faire de Lisette une fille qui puisse inspirer de l'amour aux hommes sans tomber amoureuse elle-même; en d'autres termes, la veuve engage Lisette à suivre la mode:

... Par Coquette, j'entens une fille très-sage,  
Qui du foible d'autrui sçait tirer avantage,



Qui toujours de sang froid, au milieu du danger,  
Profite du moment qu'elle a su ménager,  
Et sauve sa raison où nous perdons la nôtre ...  
(I, 1).

Le rôle de la coquette, ajoute la veuve, est de refuser de s'engager,  
tout en faisant espérer à tout le monde:

... Mais l'habile Coquette, en n'épousant personne,  
Flatte, fait espérer, promet, jamais ne donne,  
Et laissant à chacun l'amour & ses désirs,  
Par sa sagesse enfin fait durer les plaisirs. (I, 1).

Un peu plus loin, la veuve montre à Lisette comment il faut s'y  
prendre pour "faire épouser". Au début d'une intrigue amoureuse,  
dit-elle,

... Par de simples appas d'abord tâchons de plaire,  
Peu d'affectation, baisser les yeux, se taire,  
Paraître embarrassée ...

Mais pour amener le soupirant à la demander en mariage, la coquette  
doit tout mettre en oeuvre:

... Mais quand la dupe est prise, affectez tout sans crainte;  
Les traits les plus grossiers de l'affectation  
Loin de le rebuter, charment sa passion ... (I, 3).

A la fin de la pièce cependant, Lisette et la veuve se rendent compte  
qu'elles ont eu tort toutes les deux:

LISETTE (à la Veuve).

Que je vous veux de mal, Madame, car c'est vous  
Qui mettiez mon esprit tout sans dessus dessous,  
En me disant qu'il faut de la Coquetterie.

LA VEUVE.

De mes mauvais conseils la peur m'a bien punie,  
J'en conviens, j'avois tort. (III, 5).

Les deux femmes se repentent d'avoir suivi le code de l'amour à la  
mode; c'est une façon très nette de critiquer l'amour à la mode  
lui-même.



Mais Destouches et Dufresny ne se contentent pas d'une critique pour ainsi dire négative de l'amour à la mode; ils proposent de restituer les éléments qui manquent, et par conséquent, leurs amoureux sont fort différents des "jolis hommes" et des coquettes qui fourmillent dans le théâtre comique entre 1685 et 1709. Ce qui caractérise les gens à la mode, non seulement en amour mais en ce qui concerne leur conception de la vie en général est leur désir de garder leur liberté, leur refus de s'engager ou de s'attacher à quoi que ce soit; ils se moquent du sentiment, et l'excluent de leur vie autant que possible. Chez Destouches et Dufresny, au contraire, on assiste à une sorte de réhabilitation du sentiment, de l'émotion. Nous venons de voir que Dufresny s'attaque à ceux qui ne sont pas vrais en amour; pour sa part, Destouches critique l'amour à la mode, ne permet même pas à ses philosophes d'éviter l'amour, cherche à réconcilier l'amour et le mariage. Mais Destouches va plus loin. Il revient sur le problème déjà vieux de la jalousie. Pour ses personnages, la jalousie est le signe d'un amour profond, d'un amour où le sentiment et l'émotion ont leur rôle à jouer. Ce principe est énoncé dès la première pièce de Destouches, le Curieux impertinent (1710). Julie fait des reproches à son amoureux Léandre, car celui-ci ne semble pas s'inquiéter quand il apprend que son ami Damon fait la cour à Julie:

... Mais cependant le peu de sensibilité  
Que cause à votre coeur son infidélité,  
Me fait connoître en vous un amant bien facile.  
On aime foiblement quand on est si tranquille.

Nérine, la suivante de Julie, est d'accord avec sa maîtresse:

Elle a grande raison, & je pense de même;  
Si l'on n'est pas jaloux, je ne crois pas qu'on m'aime.  
(III, 3).

Le philosophe Léandre, dans les Philosophes amoureux (1729) entreprend lui aussi de justifier la jalousie. A Clarice, qu'il compte épouser, Léandre décrit le train de vie qu'il va mener après le mariage; il veut aimer sa femme, et il sera même jaloux, "si j'ai lieu de l'être". Clarice lui fait remarquer que par là il se rendra ridicule, mais Léandre répond:

On ne doit point du tout rougir d'être jaloux,  
Mais rougir de donner matière à jalousie. (II, 4).

Le principe de la jalousie est donc admis. Mais Destouches prend soin de préciser que la jalousie ne doit jamais aller jusqu'à l'emportement. Nous venons de voir que la Julie du Curieux Impertinent (1710) se prononce en faveur de la jalousie (III, 3); mais quand elle apprend que son amoureux "a pû douter de sa sincere ardeur", elle trouve qu'il est allé trop loin et refuse de l'épouser:

... Que n'essuirois-je point de son humeur jalouse,  
Quand un noeud solennel m'auroit fait son épouse?  
Le moindre objet, un rien troubleroit sa raison,  
On ne se défait pas d'un semblable soupçon;  
Et lorsque par malheur, une ame en est saisie,  
Rien ne peut rassurer contre la jalousie ...  
(IV, 11).

Elle estime que Léandre a manqué de respect envers elle, et l'abandonne en faveur d'un "amant respectueux & tendre". Dans l'Irrésolu (1713), Dorante, dans un moment d'irrésolution, refuse d'épouser la jeune fille dont il est amoureux, car il craint d'en être jaloux à l'excès:

Oui, Frontin, je serois jaloux au dernier point ...  
(III, 2).

- ce qui fait dire à Frontin que dans ces circonstances-là, il vaudrait mieux ne pas se marier:

Sur ce pied-là, Monsieur, ne vous mariez point ...  
(III, 2).

Puisque la jalousie est le signe d'un amour profond et véritable, les personnages l'acceptent, pourvu qu'elle ne soit pas portée à l'excès. Cette idée d'ailleurs s'exprime explicitement dans l'Irrésolu: Madame Argante veut un mari qui ne soit ni trop "tranquille" ni trop jaloux:

... Je hais l'emportement; mais il n'est rien qui flatte  
Comme une inquiétude & tendre & délicate ...  
(III, 4).

Pour les personnages de Destouches, l'émotion doit jouer un rôle dans le domaine de l'amour; et la présence de l'émotion est indiquée par la jalousie.

Tout en reconnaissant l'importance de l'émotion, du sentiment, les personnages de Destouches et de Dufresny n'ignorent pas que l'émotion peut apporter avec elle non seulement le bonheur, mais la souffrance. Par conséquent, tandis qu'ils accordent à l'émotion et au sentiment la place qui leur est due, les personnages ne se laissent toucher qu'après s'être entourés de maintes précautions. On aboutit donc à l'idée que bien que l'émotion ne soit pas à exclure, elle a besoin d'être réglée, dirigée. Comme on le voit, la pensée de Destouches et de Dufresny représente un stade intermédiaire entre l'intellectualisme un peu froid de Dancourt et de Regnard et le triomphe du sentiment qui est caractéristique de la fin du XVIIIe siècle. Il serait peut-être plus exact de dire qu'ils occupent une position médiane dans la "querelle des passions" - querelle éternelle, mais qui exerce une influence particulière sur la pensée française au XVIIIe siècle comme au XVIIe.

Or, celui qui veut régler l'émotion est ce qu'on appelle un homme délicat; la délicatesse consiste à s'entourer de précautions avant de se laisser toucher. Certes, les mots délicat et délicatesse, comme d'ailleurs les mots précieux et préciosité, recouvrent toute une gamme de significations; chez Destouches et chez Dufresny, délicat et délicatesse s'emploient dans tant de contextes différents qu'il est difficile de les définir d'une manière précise. Toutefois, nous pouvons constater que ces mots suggèrent deux idées principales. La première est l'idée d'un certain raffinement, d'un goût qui est "sensible aux choses élevées, fines, touchantes" (1). Ce qui indique l'existence de ce goût du raffinement chez l'homme délicat, c'est que la délicatesse consiste en certaines attitudes qui ne sont pas partagées par la majorité des gens. Pour les gens à la mode tels qu'ils se reflètent dans la comédie, il est ridicule d'aimer sa femme; or, pour Destouches, aimer sa femme équivaut à être délicat:

Vous ne comprenez pas cette délicatesse.

Dans ma femme, en un mot, je veux une maîtresse ...

- dit Léandre dans les Philosophes amoureux (1729). Pour les gens à la mode, ce qui compte dans le mariage n'est pas l'amour mais plutôt l'argent; or, un personnage de Dufresny affirme qu'on est délicat quand on ne<sup>se</sup> soucie pas du bien de la personne qu'on aime. Dans la Coquette de Village (1715), le Baron, qui veut épouser Lisette, apprend que Lucas, le père de la jeune fille, a gagné le

---

1. La définition est de Littré (Dictionnaire de la langue française, art. délicat.).

gros lot dans une loterie; on conseille au Baron de demander Lisette en mariage avant que la nouvelle puisse se répandre:

... dans le moment il faudroit l'épouser  
Avant qu'on sçut ce lot; c'est la délicatesse  
Qu'elle croye devoir tout à votre tendresse.  
(II, 3).

Et dans la Réconciliation normande (1719), lorsque Dorante proteste qu'il méprise les "grands biens" de la Marquise, Nérine l'interrompt pour dire à la marquise:

Jamais vous ne croirez  
A quel point là-dessus va sa délicatesse. (III, 4).

Les auteurs eux-mêmes nous donnent à entendre que la délicatesse n'est pas la caractéristique de la majorité des gens. A plusieurs reprises ils emploient les mots délicatesse et raffinements dans le même contexte. Dans l'Irrésolu (1713), Frontin dit à propos de son maître:

... Apprenez que mon maître est, en fait de tendresse,  
Plein de raffinement & de délicatesse ... (III, 3).

Et dans le Faux Sincère de Dufresny (1731), Nérine parle de sa maîtresse dans les termes suivants:

... elle n'a pour objet  
Que de trouver quelqu'un qui la flate sans cesse  
Sur sa bonté de coeur, sur sa délicatesse,  
Sur ses raffinemens ... (I, 1).

De plus, on n'hésite pas à avouer que la délicatesse est une qualité plutôt romanesque. Dès le Curieux impertinent (1710), Crispin se sert de l'épithète lorsqu'il décrit la conduite de son maître:

Mon maître est scrupuleux très-excessivement,  
Moi, je n'y cherche point tant de raffinement.  
Ménager un ami, respecter sa maîtresse,  
Craindre de la tenter, belle délicatesse!

Quelques vers plus loin, il continue:

Ces beaux sentiments-là ne sont pas faits pour moi.  
De tout temps les Crispins, frais, dispos & grotesques,  
Furent fort amoureux sans être romanesques ...  
(I, 2).

Dans l'Obstacle Imprévu (1717), Angélique dit à son amoureux Valère:

Je veux réformer votre coeur, & le rendre capable d'une  
passion aussi délicate que la mienne. Il faut que  
nous lisions ensemble tous les romans, j'en ai une ample  
bibliothèque: c'est là que vous apprendrez que les  
plus belles passions ne tendent qu'au mariage, & ne  
sont jamais détruites par ces beaux noeuds. (I, 2).

Il paraît que l'amour dans le mariage est un phénomène que l'on  
trouve plus fréquemment dans les romans que dans la vie "réelle".

Si le raffinement en amour est romanesque, il est aussi démodé;  
il fait partie d'une éthique amoureuse qui a passé de mode. Cette  
Angélique de l'Obstacle imprévu, cette jeune fille romanesque dont  
nous venons de parler, dit également à Valère:

Je veux ... que vous vous distinguiez des personnes de  
votre âge; qu'enfin vous rameniez la mode des beaux  
sentiments. (I, 2).

Et il existe chez bon nombre de personnages une certaine nostalgie du  
passé. En ce qui concerne l'amour, nous apprenons que ceux qui ont  
l'intention de réconcilier l'amour et le mariage ont très souvent  
le sentiment de remonter à une "sagesse antique", à une "mode  
surannée". A sa fille qu'il est sur le point de marier, Gêronte  
dans l'Ingrat (1712) dit:

... Il sera votre époux, & vous serez sa femme;  
Ces beaux noms consacrés à la société,  
Et bannis par l'orgueil & l'infidélité,  
Seront, conformément aux coutumes antiques,  
Vos titres les plus doux, & les plus magnifiques.  
(III, 7).



Dans l'Irrésolu (1713), Dorante refuse de se marier, en disant qu'il a peur d'être jaloux si sa femme le trompe; et son valet Frontin lui reproche de ne pas être à la mode:

Tenez, vos sentiments ne sont plus à la mode;  
Et tout cela, Monsieur, sent l'ancienne méthode.  
Autrefois sur l'honneur on étoit délicat,  
Un mari qui s'en pique à présent est un fat ...  
(I, 7).

Et dans les Philosophes amoureux (1729), Clarice, qui a promis d'épouser Léandre, dit à celui-ci:

... Je veux, loin d'imiter & la ville & la cour,  
Au coeur de mon époux uniquement bornée,  
Rappeller du vieux temps la mode surannée,  
N'aller en aucun lieu, sans aller avec vous,  
Et morguer le public qui se rira de nous. (IV, 10).

On va même jusqu'à dire que ces idées sont des idées précieuses. Dans l'Obstacle imprévu (1717), on dit à propos d'Angélique - cette Angélique qui veut que son amoureux "ramène la mode des beaux sentiments" - qu'elle a "les manières précieuses & affectées" (II, 4); et dans les Philosophes amoureux (1729), on attribue la même qualité à Arténice, qui est le modèle de la femme douce et vertueuse (III, 5).

Voilà donc la première idée suggérée par le mot délicat: c'est celle d'un raffinement, qui est à la fois démodé, romanesque et précieux. La deuxième idée suggérée par le mot est une idée plus complexe; c'est celle d'une recherche de la certitude en amour. On tient à être sûr que l'on est véritablement aimé, à savoir jusqu'à quel point va la tendresse de la personne dont on est amoureux. Cette recherche de la certitude amène certains personnages à mettre à l'épreuve celui ou celle qu'ils vont épouser;



le thème de l'épreuve est un thème important dans la comédie après 1709. Dans le Curieux impertinent (1710), ce thème de l'épreuve se rattache directement à la notion de la délicatesse; Léandre, qui a décidé de mettre à l'épreuve sa fiancée Julie, dit:

... Pour satisfaire donc à ma délicatesse,  
Je prétens de Julie éprouver la tendresse ...  
(I, 7).

De même, dans les Philosophes amoureux (1729), Clarice dit à Léandre:

... Voulant voir à quel point alloit votre tendresse,  
(Car c'est mon fort, à moi, que la délicatesse)  
J'ai paru devant vous folle jusqu'à l'excès ...  
(IV, 10).

La "délicatesse" semble donc signifier le désir d'atteindre la certitude, et chez les personnages que nous venons de citer, ce désir est si bien développé qu'il les pousse à mettre la personne qu'ils aiment à l'épreuve.

Mais pour arriver à la certitude, l'épreuve est un moyen assez dangereux; si on ne s'entoure de maintes précautions, on risque de finir comme Léandre dans le Curieux impertinent, qui quitte la scène en disant:

Je perds tout ce que j'aime, & le mérite bien.  
(V, 6).

Il existe cependant deux autres moyens d'atteindre la certitude, de se garantir contre toute possibilité d'être trompé: on peut chercher chez la personne que l'on aime de la vertu, du mérite, afin que l'on puisse accorder à cette personne de l'estime; ou bien on peut rechercher chez la personne que l'on aime de la simplicité, de la naïveté, un caractère "naturel" et sincère. Ces deux tendances,

on les trouve toutes les deux chez les personnages de Destouches et de Dufresny; mais chez Destouches, le thème de l'amour vertueux occupe plus de place que celui de l'amour "naturel", alors que chez Dufresny c'est tout le contraire (1). Nous avons déjà vu que Dufresny semble s'intéresser au manque de sincérité en amour; il critique ceux dont l'amour se caractérise par l'affectation, par le calcul. De là à préconiser un amour simple et "naturel", il n'y a qu'un pas. L'admiration dont fait preuve Dufresny à l'égard de l'amour simple se manifeste plus amplement que partout ailleurs dans la Réconciliation normande (1719). Angélique donne à entendre à Dorante qu'elle l'aime, et Nérine fait l'observation suivante:

Aveu simple, naïf, & pur.  
Point de ces sentimens renflez par des paroles,  
Elle n'a point appris au Couvent les grands rôles.  
(I, 3).

- et Dorante s'estime "trop heureux" d'avoir une telle fiancée. Les amoureux sont si "simples" et "naïfs" qu'ils s'occupent entièrement de leur amour:

... Peste soit des amans, & de leurs foibles têtes.  
Ils ne savent qu'aimer, l'amour les rend si bêtes ...  
(V, 1).

Mais Dufresny semble préférer cette "bêtise" au savoir-vivre des gens à la mode; Dorante et Angélique finissent par être heureux, alors que leurs adversaires, vaincus, se retirent de la scène. Si nous en croyons le tableau de la société que nous donne Dufresny dans

---

1. La recherche de la simplicité ne contredit pas ce que nous venons de dire sur le raffinement de l'amour délicat; la recherche de la simplicité est elle-même un raffinement.

le Faux Sincère (1731), l'amour simple a fini par l'emporter sur l'amour à la mode: le faux sincère du titre va jusqu'à feindre d'être simple et sincère afin de mieux tromper les gens. Voici par exemple comment il s'emporte contre la parure des femmes:

... En un mot, se parer, c'est imposer aux yeux,  
C'est ajouter un faux au vrai de la nature,  
Et c'est presque un mensonge enfin que la parure.  
(II, 5).

Si l'on ne se souvient pas du goût de Dufresny pour l'amour simple et "naturel", le Faux Sincère semble être une pièce incompréhensible; le personnage central est tout à fait invraisemblable.

Ce thème de l'amour "naturel" n'éveille guère d'échos chez Destouches. Certes, Léandre dans les Philosophes amoureux (1729) dit:

L'amour, c'est la nature, elle exerce ses droits ...  
(II, 1).

Mais ici Léandre affirme tout simplement que même un philosophe, avec toute sa raison, ne peut pas s'empêcher d'aimer. Pour la plupart des personnages de Destouches, la voie qui mène à la certitude ne passe pas par l'amour simple et "naturel", mais plutôt par l'amour vertueux, par l'amour-estime. La certitude en amour exige que la personne aimée soit vertueuse, que l'on connaisse à fond cette personne afin de pouvoir l'estimer, que le devoir se réconcilie avec l'amour. Ainsi le complexe vertu-mérite-connaissance-estime-amour joue un rôle important dans le théâtre de Destouches. Les idées de Destouches sur cette question s'expriment d'une manière particulièrement cohérente dans trois pièces: dans les deux pièces qui mettent en scène des philosophes, c'est-à-dire le Philosophe

marié (1727) et  les Philosophes amoureux (1729), mais aussi dans la pièce qui est souvent considérée comme étant le chef-d'oeuvre de Destouches,  le Glorieux (1732). Comme on le voit, Destouches semble s'être préoccupé du problème de l'amour vertueux surtout aux environs de 1730.

Tout d'abord, Destouches insiste sur le fait que la vertu ou le mérite est nécessaire dans l'amour et dans le mariage. C'est la "leçon" du  Philosophe marié: Ariste termine la pièce en disant à Méliste:

Pour vous mettre, Méliste, au comble de vos vœux,  
En face du public resserrons nos doux noeuds;  
Et prouvons aux railleurs que malgré leurs outrages  
La solide vertu fait d'heureux mariages. (V, 10).

De même, Léandre, dans  les Philosophes amoureux (1729) dit à son père:

... Et que dit la raison touchant le mariage?  
Que de deux coeurs unis c'est un saint assemblage  
Que forment de concert l'amour & la vertu. (II, 2).

Dans le mariage, le "mérite" implique une certaine convenance des caractères; du moins c'est là l'impression qui se dégage de la deuxième scène de l'acte II des  Philosophes amoureux. Léandre, qui expose sa philosophie de l'amour et du mariage, dit ceci:

... Il faut que les esprits, les moeurs, les caractères  
Se conviennent.

Et son père est d'accord avec cette maxime:

Tout franc, il a raison. Du temps de ma jeunesse  
On cherchoit  le mérite autant que la richesse ...  
(II, 2).

Il s'ensuit qu'avant d'aimer une personne, on doit la connaître à fond: et il semble bien que ce fait soit devenu une sorte de lieu

commun, car dans le Glorieux (1732), Lisette le cite comme elle aurait cité un proverbe:

... Avant qu'aimer, dit-on,  
Il faut connoître à fond, car l'Amour est bien traître ...  
(I, 2).

Et un peu plus loin, Isabelle dit au Comte:

Vous allez un peu vite, & nous devons, peut-être,  
Avant le mariage, un peu mieux nous connoître,  
Examiner à fond quels sont nos sentimens,  
Et ne pas nous fier aux premiers mouvemens ...  
(III, 2).

Les notions du mérite et de la connaissance sont inextricablement  
entremêlées.

Si on connaît bien une personne, et que l'on reconnaisse que  
cette personne a de la vertu, du mérite, on peut lui accorder son  
estime. Destouches vise à réconcilier l'estime et l'amour; c'est  
ainsi qu'Isabelle dans le Glorieux, à l'endroit que nous venons de  
citer, dit au Comte:

C'est peu qu'à nous unir le penchant nous anime,  
Il faut que ce penchant soit fondé sur l'estime ...  
(III, 2).

Estimer et aimer sont des mots qu'on trouve souvent dans le même  
contexte. Dans le Philosophe marié (1727), Méliste, la femme du  
philosophe en question, dit à un marquis qui est venu lui faire la  
cour:

... Je vous répète ici que mon coeur & ma foi  
Ne sont plus à donner; qu'un prince, qu'un roi même,  
M'aimerait vainement; que j'estime, que j'aime  
Celui que je ferai ma gloire, mon plaisir  
D'aimer, & d'estimer jusqu'au dernier soupir.  
(III, 4).

De même, dans les Philosophes amoureux (1729), Léandre dit à

Arténice:

Si je vous louois moins, je croirois faire un crime.  
En inspirant l'amour, vous inspirez l'estime;  
Au lieu que nous voyons cent belles chaque jour,  
Qui détruisent l'estime en inspirant l'amour.

(III, 5).

Et l'estime semble être fondée sur la raison; pour Lisette dans  
le Glorieux, "estimable" et "raisonnable" sont synonymes:

LISETTE.

Si bien que vous voilà devenu raisonnable!

PASQUIN.

Et j'en suis bien honteux.

LISETTE.

Honteux d'être estimable!

(I, 2).

Malgré l'importance qu'il accorde à la vertu, à l'estime, à la raison, Destouches se garde bien de tomber dans un intellectualisme qui serait aussi froid et stérile que celui qui caractérise les personnages de Dancourt et de Regnard. L'estime et la raison ont leur rôle à jouer, mais la première touche de l'amour reste mystérieuse. On peut aimer quelqu'un qu'on n'estime pas, et estimer quelqu'un qu'on n'aime pas. Cette situation est celle où se trouve Léandre dans les Philosophes amoureux; il dit à propos d'Arténice, qu'il estime sans aimer:

Oui, je lui porterois un tribut légitime,  
Mais mon coeur ne peut être entraîné par l'estime;  
Et ce qui met encore le comble à mon malheur,  
L'objet que je méprise a captivé mon coeur ...

(II, 9).

Dans le Glorieux (1732), Lisette va même jusqu'à conseiller à sa maîtresse d'oublier la raison et de suivre le sentiment, car si elle s'attend à trouver "un homme accompli de tout point" elle sera déçue.



Si l'amoureux d'Isabelle la trompe, ajoute Lisette, cela n'importe guère:

... Croyez-en votre coeur, que ce soit votre oracle,  
Mettez l'esprit à part, suivez le sentiment;  
S'il vous trompe, du moins c'est agréablement.  
Il est bon quelquefois de s'aveugler soi-même,  
Et bien souvent l'erreur est le bonheur suprême.  
(II, 4).

Nous sommes obligés de prendre l'opinion de Lisette au sérieux, car, outre que sa maîtresse la félicite d'avoir "le coeur haut & l'ame délicate" (II, 4), Lisette se trouve être une dame de qualité que la fortune a réduite au rang d'une soubrette. Mais dans le théâtre de Destouches, Lisette fait exception; ce que recherchent les amoureux, ce n'est pas l'erreur, si agréable qu'elle soit, mais la lucidité, la clairvoyance, la certitude. Comme Silvia dans le Jeu de l'Amour et du Hasard, ils éprouvent tous le besoin de "voir clair dans leur coeur" et de voir clair dans le coeur de la personne qu'ils aiment. Mais ayant vérifié que cette personne est non seulement aimable mais digne d'être aimée, on peut se donner à elle sans réserves. C'est ainsi que pour les philosophes dans le théâtre de Destouches l'épouse ou la fiancée peut tenir lieu de tout; Ariste dans le Philosophe marié (1727) peut dire à son oncle, qui menace de le déshériter parce qu'il s'est marié secrètement:

... Mon oncle, vous pouvez accomplir vos promesses,  
Mélite me tient lieu de toutes vos richesses.  
(V, 9).

Quant à Mélite, elle partage les sentiments de son mari. Quand il veut l'emmener à la campagne, elle lui dit:

... Je ferai tout ce que vous voudrez.  
Je trouverai Paris partout où vous serez. (V, 4).

De même, dans les Philosophes amoureux (1729), Léandre dit à son



père, à qui il expose sa "philosophie":

... un homme d'honneur qui pense, qui raisonne,  
A peu d'égard au bien, & songe à la personne.  
Parce qu'il veut trouver son plaisir, son bonheur,  
Dans celle à qui sa foi doit engager son cœur.  
(II, 2).

Et un peu plus loin, Léandre affirme à Clarice que

... Le cœur se plaît par tout avec l'objet aimé.  
(II, 4).

Pour Destouches, donc, l'amour est un sentiment, et le bonheur en amour consiste à se donner; mais il faut avoir vérifié au préalable que la personne que l'on aime est vertueuse et digne d'estime, car autrement on s'expose à la souffrance que peut entraîner l'amour. Pour Dufresny, au contraire, il faut s'assurer que la personne que l'on aime est sincère, simple, et "naturelle". Ainsi, les amoureux de Destouches et de Dufresny ont ceci de commun avec les personnages à la mode qu'ils cherchent à éviter la souffrance en amour. Mais ils s'y prennent d'une manière tout à fait différente. Là où les amoureux à la mode bannissent le sentiment, les amoureux "délicats" s'adonnent à leurs émotions, et ils évitent la souffrance en s'entourant de précautions. C'est pourquoi on peut qualifier leur amour de raffiné et même de précieux.

Le problème posé par Destouches et par Dufresny - celui de la certitude, du bonheur et de la souffrance en amour - attire également l'attention des auteurs qui écrivent pour le Théâtre-Italien, et en particulier de Marivaux. Pour eux, comme pour Destouches et Dufresny, le problème est posé par les mœurs déréglées qu'ils attribuent à leurs contemporains; en d'autres

termes, leur "métaphysique amoureuse" se base sur une critique de l'amour à la mode. Chez Marivaux et chez les autres auteurs qui écrivent pour le Théâtre-Italien les allusions à l'amour à la mode abondent, et nous ne saurions citer toutes ces allusions ici. Il suffit de dire que leur critique de l'amour à la mode s'organise autour de trois thèmes principaux: les deux thèmes que nous avons distingué dans le théâtre de Destouches et de Dufresny, c'est-à-dire le "préjugé à la mode" et le manque de vérité en amour, et un troisième thème, celui du rôle de l'argent dans la société. En ce qui concerne le premier de ces thèmes, c'est surtout Marivaux qui parle de l'infidélité conjugale et du "préjugé à la mode". Dans la Fausse suivante (1724) Lelio, qui est un "joli homme", dit à son ami le Chevalier:

... Est-il besoin d'aimer sa femme, si tu ne l'aimes pas, tant pis pour elle, ce sont ses affaires & non pas les tiennes. (I, 7).

Dans l'Héritier de village (1725), le paysan Blaise expose à sa femme Claudine comment il faut s'y prendre pour singer les manières des gens du bel air:

Nous aimer, femme! morgué il faut bien s'en garder; vraiment ça jetteroit un biau coton dans le monde. (Sc. 2).

Dans le Petit-Maitre corrigé (1734), Hortense se plaint de la conduite de son amoureux:

... on diroit qu'il dédaigne de me plaire, & qu'il croit qu'il ne seroit pas du bon air de se soucier de moi parce qu'il m'épouse ...

- et elle ajoute que s'il était raisonnable, son attitude vis-à-vis de l'amour serait tout à fait différente. Mais la suivante Marton proteste:

Eh! oui, la raison: mais c'est que parmi les jeunes gens du bel air, il n'y a rien de si bourgeois que d'être raisonnable. (I, 1).

Comme Destouches, Marivaux constate l'existence du "préjugé à la mode" chez ses contemporains.

Le deuxième thème que l'on développe dans le Théâtre-Italien est celui du manque de vérité en amour. Dès 1720, Autreau fait allusion à ce problème dans les Amans ignorans. Fatime, une esclave d'origine turque, est de l'avis que l'amour en Europe est aussi égoïste que l'amour en Turquie; mais, ajoute-t-elle,

... dans notre Europe, on a trouvé l'art de le dissimuler, & de faire croire à une belle, par de jolis mots, par une soumission apparente, par une attention continuelle à la flater, qu'on n'a pour but que de la rendre heureuse; mais je ne donne point dans ces panneaux-là. (I, 3).

Et en 1726, dans une pièce allégorique intitulée le Temple de la Vérité, Romagnesi se préoccupe du même problème. Au premier acte, les personnages commentent la fausseté des amoureux dans un petit vaudeville:

L'époux qu'un autre objet enflâme,  
Souponne aux genoux de sa femme;  
Elle qu'un amant en console,  
De son époux feint d'être folle ...

Un amant pour tromper sa belle  
Jure d'être toujours fidelle;  
Elle qui vise au mariage,  
Le dupe en feignant d'être sage ... (I, 8).

Un peu plus loin, Romagnesi présente deux amoureux, Eraste et Lucinde, qui arrivent ensemble au temple de la vérité. Lucinde se plaint de la conduite d'Eraste, qui lui a fait croire qu'il l'aime, mais qui néanmoins n'a pas hésité à commettre une infidélité:

... venir chez moi mettre en usage tout ce que la passion la plus vive peut avoir de plus touchant & de plus tendre, me demander un aveu qui devoit, disiez-vous, redoubler votre ardeur; ne l'obtenir que par des protestations qui en auroient imposé à la plus clairvoyante, & croire après cela que je puisse être à l'épreuve d'une infidélité? non, Monsieur, non ... (II, 5).

Si Marivaux ressemble à Destouches en vertu des allusions qu'il fait au préjugé à la mode, il est clair qu'Autreau et Romagnesi continuent la tradition de Dufresny, qui s'intéresse davantage au manque de sincérité en amour.

Le troisième thème autour duquel s'organise la critique de l'amour à la mode est celui de l'argent. Des allusions au pouvoir de l'argent se trouvent un peu partout, mais ce thème prend une importance particulière notamment dans deux pièces; dans Arlequin sauvage par Lisle de la Drèvetière (1721), et dans l'Embaras des Richesses par d'Allainval (1725). Dans Arlequin sauvage, il s'agit d'un indigène américain nommé Arlequin qui débarque en France et qui se met à critiquer les usages français. Une jeune fille qui s'appelle Flaminia se voit contrainte de choisir entre Mario, qu'elle n'aime pas mais qui est fort riche, et Lélío, qu'elle aime mais qui n'a pas de bien. Quand elle reçoit la nouvelle de la ruine de Lélío, Flaminia demande à Arlequin de choisir pour elle. Arlequin répond que si elle aime Lélío, elle devrait l'épouser:

Si tu n'aimois que son bien, tu ne dois pas l'épouser, parce qu'il n'a plus ce que tu aimois; mais si tu n'aimes que lui, tu dois l'épouser, parce qu'il a encore tout ce que tu aimes. (III, 5).

Et le vaudeville qui termine la pièce se caractérise par la même critique de l'argent:

Vous achetez vos maîtresses;  
Chez vous sans or, point d'amour;  
On y vend jusqu'aux tendresses;  
Tandis que les ours,  
Dans leurs antres sourds,  
Donnent leurs caresses.

De même, dans l'Embaras des Richesses (1725), on insiste sur le fait que malgré les usages de l'époque "ce ne sont point les richesses qui rendent le mariage heureux" (II, 10), et Arlequin, qui comme Flaminia doit faire un choix entre l'argent et l'amour, finit par choisir l'amour.

Ainsi Marivaux et les auteurs qui écrivent pour le Théâtre-Italien commencent par critiquer l'amour à la mode sur trois points bien précis: ils s'emporent contre l'absence d'amour dans le mariage, contre l'absence de sincérité en amour, contre l'importance de l'argent. Par conséquent, on peut dire que comme le théâtre de Destouches et de Dufresny, le théâtre de Marivaux et de ses confrères du Théâtre-Italien représente une réaction contre l'amour à la mode. Mais si le problème qu'ils posent est le même que celui qui est soulevé par Destouches et par Dufresny, la solution qu'ils envisagent est différente. Il est clair que la solution offerte par Destouches en particulier ne plaît pas aux auteurs du Théâtre-Italien; ils n'envisagent pas un retour à "l'ancienne mode", et traitent avec mépris l'amour romanesque et précieux. Dans le Naufrage au Port-à-l'Anglois par Autreau (1718), Tontine semble penser que même l'amour à la mode est préférable à l'amour précieux; elle dit

à sa maîtresse:

... on a banni ces longs préludes de petits soins & de services frivoles, ces sentimens de fidele Pasteur, cette timidité rustique que l'on faisoit passer pour respect, enfin toutes les formalités romanesques; & se piquer à présent d'être galant, c'est vouloir passer pour Gaulois. (II, 16).

Marivaux ne va pas jusque-là. Mais lui aussi se moque de l'amour qui suit l'ancienne mode: dans la Réunion des Amours, (1731), Cupidon, qui représente l'amour à la mode, accable L'Amour, qui est "le Dieu des Soupirs timides, & des tendres Langueurs", de sa satire la plus mordante, et Marivaux semble pencher vers Cupidon plutôt que vers L'Amour. A la fin de la pièce il propose un accommodement, une "réunion des amours"; Minerve dit à Cupidon:

... Avec votre Confrere, l'ame est trop tendre, il est vrai; mais avec vous, elle est trop libertine. Il fait souvent des coeurs ridicules; vous n'en faites que de méprisables. Il égare l'esprit; mais vous ruinez les moeurs. Il n'a que des défauts, vous n'avez que des vices. Unissez-vous tous deux. Rendez-le plus vif, & plus passionné; & qu'il vous rende plus tendre & plus raisonnable: & vous serez sans reproche. (Sc. 14).

Il est clair que pour Marivaux la solution du problème ne réside pas dans l'amour précieux; si l'amour à la mode a ses défauts - et Marivaux est le premier à les voir et à les critiquer - l'amour précieux en a aussi, et ce n'est qu'en réunissant les meilleures qualités des deux sortes d'amour que l'on pourra arriver à un amour "sans reproche".

A la solution offerte par Destouches, Marivaux et ses confrères du Théâtre-Italien semblent préférer celle que propose Dufresny: ils envisagent un retour à un amour simple et "naturel". Mais chez Marivaux en particulier, l'émotion et la délicatesse jouent



des rôles différents de ceux qu'elles jouent chez Destouches et chez Dufresny. Pour ceux-ci, l'émotion et la délicatesse s'accordent et se complètent; le personnage qui reconnaît l'importance de l'émotion se protège par sa délicatesse, et par là il arrive au bonheur. Chez Marivaux au contraire, ce qui se passe très souvent, c'est qu'il existe un conflit entre l'émotion et la délicatesse, entre le désir de se donner et le désir de ne pas perdre sa liberté. Le personnage commence par être délicat, c'est-à-dire par avoir peur de la souffrance que peut entraîner l'amour; ensuite, le personnage commence à aimer, ce qui fait naître chez lui un conflit entre l'amour et la délicatesse, et qui entraîne la souffrance qu'il voulait éviter; finalement le conflit est résolu, et c'est toujours l'amour qui l'emporte. C'est ce mouvement qui part de la délicatesse, qui passe par un conflit douloureux et qui aboutit à un amour beaucoup plus mûr que l'amour délicat, qui caractérise les comédies les plus célèbres de Marivaux: les deux Surprises de l'amour, le Jeu de l'amour et du hasard, les Serments indiscrets, sont des comédies qui sont toutes calquées sur ce modèle. Ainsi, la thèse de Marivaux semble être que la délicatesse n'est qu'une étape sur la route qui mène au véritable amour, que le véritable amour peut se passer de la délicatesse, que l'on peut se fier à son coeur sans faire intervenir sa raison. Bref, pour Marivaux, la recherche de l'amour simple et "naturel" n'est pas ce qu'elle est chez Dufresny, c'est-à-dire un moyen d'atteindre la certitude et par là le bonheur. Pour Marivaux, l'amour "naturel" est une fin et non un moyen; alors que pour Destouches et pour Dufresny ce qui compte en dernière analyse c'est la certitude, l'absence de souffrance,



Marivaux met l'accent sur l'amour lui-même. On pourrait dire que selon Marivaux, il faut tout d'abord rechercher l'amour lui-même, et tout le reste s'ensuivra.

Ainsi, la conception de l'amour simple et "naturel" élaborée par Marivaux et par ses contemporains doit remplacer non seulement l'amour à la mode, mais l'amour délicat lui-même. Par là, il est évident que les auteurs qui écrivent pour le Théâtre-Italien vont plus loin que Destouches et Dufresny dans leur recherche du bonheur, du véritable amour. Certes, il peut paraître étonnant de faire de Marivaux et des auteurs qui écrivent à la même époque que lui des partisans de la "nature"; le nom de Marivaux est depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle synonyme de raffinement, d'affectation, raffinement qui se manifeste avant tout dans son style. Mais le "marivaudage" et l'importance que Marivaux accorde à la "nature" ne sont contradictoires qu'en apparence; le "marivaudage" résulte d'un conflit entre la "nature" et la délicatesse, et loin d'exclure la notion de la "nature", le marivaudage démontre son existence. Nous pouvons donc affirmer que malgré l'existence du marivaudage, malgré le raffinement et l'affectation qui caractérisent certains personnages de Marivaux, l'amour simple et "naturel" constitue un thème majeur du Théâtre-Italien de l'époque.

Comme l'amour à la mode, l'amour simple et "naturel" tel qu'il se présente chez Marivaux et ses contemporains s'insère dans un cadre qui est plus large que lui; il dépend de certains principes qui sont plus généraux que lui. Dans la tradition du Théâtre-Italien,

ces principes fondamentaux sont au nombre de deux, l'un étant d'ordre philosophique et moral, et l'autre d'ordre social. Le premier principe qu'énoncent les auteurs du Théâtre-Italien est celui-ci: la nature est foncièrement bonne, et par conséquent, c'est sur elle que doit reposer la morale. L'expression la plus complète de ce principe se trouve sans doute chez Autreau, dans une pièce intitulée la Fille inquiète, ou le besoin d'aimer (1723). Lélis, qui est un maître de Philosophie, est amoureux de Silvia, et pour s'introduire chez elle vient lui donner une leçon de morale. Il définit la morale comme "la science de se rendre le plus heureux qu'il est possible, sans faire tort à autrui ni à soi-même", et affirme que le moyen d'arriver à ce but est

... de régler les passions, & non pas les détruire, comme ont prétendu quelques Philosophes; car la nature est trop sage pour nous les avoir données, si elles ne nous étoient pas nécessaires. (II, 5).

Plus loin, il ajoute que la meilleure morale "est celle qui suit de plus près la loi naturelle, sans blesser les autres loix" (III, 3). Le divertissement reprend le même thème; un personnage chante:

... Vouloir vaincre la nature  
Est une chimère pure ...

Bien que la "nature" soit une idée qui n'est jamais définie, elle doit former, selon cette pièce, la base de la morale.

Or, l'amour est un penchant "naturel", et par conséquent il est bon. Autreau insiste sur ce fait, notamment dans la Fille inquiète, cette pièce que nous venons de citer. La suivante Lisette est persuadée que l'amour est aussi naturel que les dents: elle dit à sa maîtresse Silvia:

... Tenez, Mademoiselle, l'amour vient comme les dents que l'on apporte au monde sans qu'elles paroissent d'abord, parce que la nature les a cachées au fond des gencives, comme elle a mis l'amour au fond du coeur incognito. (I, 7).

Et plus loin, Lisette reprend le même thème lorsqu'elle affirme à sa maîtresse que l'amour est "une impression naturelle, nécessaire & commune chez tout le monde" (II, 3). Lélío, le maître de philosophie, est d'accord avec Lisette; il définit l'amour comme "un besoin que la nature excite en nous pour son intérêt et pour le nôtre, lequel besoin nous porte à nous unir à ce qui nous paroît aimable" (II, 6). Et dans une autre pièce d'Autreau, Démocritte prétendu fou (1730), la jeune Mysis se rend compte qu'elle est amoureuse, parce qu'elle sait

... qu'à notre âge  
On doit aimer, la nature le dit. (II, 4).

D'autres auteurs qui écrivent pour le Théâtre-Italien semblent partager l'opinion d'Autreau. Dans une comédie de Lisle de la Drèvetière intitulée le Faucon et les oves de Boccace (1725), Lélío définit l'amour comme "ce penchant naturel qui nous porte vers les femmes en général, & que la beauté, ou des noeuds secrets que nous ne connoissons (sic) point, déterminent vers un objet particulier" (III, 1). Et Marivaux s'exprime de la même manière dans l'Ile de la Raison (1727); Parmenès affirme que "l'amour est un sentiment naturel & nécessaire" (II, 8).

Mais le bonheur dépend non seulement d'une morale, d'une façon de vivre, mais aussi des conditions sociales dans lesquelles on se trouve. Cela nous amène au deuxième principe fondamental qui influe sur la conception de l'amour: c'est qu'on ne trouve le

bonheur que dans des conditions sociales où la nature n'est pas entravée par la convention, par l'ambition, par la corruption humaine. Cela revient à dire que le bonheur ne se trouve que chez des gens qui sont aussi "naturels" que possible, qui appartiennent à une classe sociale inférieure ou qui n'ont pas été affligés du mal de la civilisation; et la conséquence en est que les auteurs commencent à exalter des personnages que leurs prédécesseurs avaient toujours ridiculisés, comme par exemple les paysans, les campagnards, les provinciaux, et même les sauvages. Pour Marivaux, et pour ses confrères du Théâtre-Italien, la condition du bonheur est un retour à la vie simple, et c'est dans ce cadre qu'il faut étudier la peinture de l'amour chez eux.

Le désir que manifestent les auteurs de retourner à une vie simple s'exprime sous deux formes légèrement différentes. Tout d'abord, on fait l'apologie du paysan, qui est censé vivre dans une sorte de paradis terrestre, sans gêne, sans souci. Ce thème revient à maintes reprises chez Marivaux et chez ses contemporains. Il forme le sujet par exemple de l'Embarras des richesses de d'Allainval (1725). Un dialogue entre Arlequin, un jardinier, et Midas, un financier, fait ressortir très nettement la différence entre les deux hommes. Midas ne comprend pas pourquoi Arlequin est tout joyeux lorsqu'il mène une vie que le financier qualifie de "misérable"; mais quand il entend cette épithète, Arlequin éclate de rire:

... je dors bien, je mange bien, je bois bien, je ne crains rien, je ne souhaite rien, & vous appelez cela une vie misérable, ah, ah, ah ... (I, 5).

Midas cherche à expliquer à Arlequin ce que c'est qu'un grand seigneur; c'est un homme qui mange tout ce qu'il veut, qui n'a rien à faire, qui peut payer les médecins quand il est malade ... Mais Arlequin lui aussi peut manger tout ce qu'il veut; de plus, il aime travailler, et il n'a jamais besoin de médecin, car il n'a jamais eu de maladie; selon lui, la maladie est un résultat de la "gourmandise" et de la "faineantise" des grands seigneurs. Et il conclut:

C'est donc là votre vie heureuse à vous de manger plus que trente autres, d'être un fainéant, d'avoir des maladies & des médecins, ah, ah, ah ...

Quant à Midas, il envie à Arlequin sa vie heureuse:

Que ce drole-là est heureux! maudite ambition! maudite soif de l'or, pourquoi m'avez-vous tiré de l'heureuse obscurité où je suis né, je goûterois tous les jours comme cet homme mille plaisirs innocens, & je passerois les nuits sans troubles & sans inquiétudes ...  
(I, 5).

Dans Démocrite prétendu fou d'Autreau (1730) il s'agit non plus d'un paysan mais d'un philosophe qui trouve le bonheur dans la vie simple; Démocrite passe sa vie à étudier, à cultiver son jardin, à recevoir des amis qu'il doit non à sa fortune mais à lui-même. Son frère Damastus au contraire est courtisan, et doit passer sa vie dans une grande maison, entouré d'une foule de domestiques; et Démocrite ne lui envie pas sa vie:

Que de soins! de calculs! de peines différentes!  
Où trouver du repos entre tant d'embarras?

Et à son frère il affirme catégoriquement que

... Vous n'avez du plaisir qu'une fausse lueur.  
(I, 4).

Comme les autres auteurs du Théâtre-Italien, Marivaux lui aussi met l'accent sur la vie simple. Dans la Double Inconstance, Arlequin ne se soucie "ni d'honneurs, ni de richesses, ni de belles maisons, ni de magnificence, ni de crédit, ni d'équipages" (I, 4); selon lui, une maison est suffisamment meublée lorsqu'elle possède "un bon lit, une bonne table, une douzaine de chaises de paille", et ses jambes lui servent beaucoup mieux qu'un carrosse. Et dans l'Héritier de village (1725), Blaise, un paysan qui se pique d'être du "biau monde", reconnaît que les gens du bel air ne vivent pas exempts de soucis:

... stapendant, on a un rang qui brille, des équipages qui alochont (sic) toujours, des laquais qui grugeont tout, & sans ce tintamarre-là, on ne scauroit vivre. Les petites gens sont bianheureux. Mais il y a une bonne coutume; An emprunte aux Marchands, & an ne les paye point, ça sôutient un ménage. Stapendant il m'est avis que je faisons un métier de fous, nous autres honnêtes gens ... (Sc. 6).

Ici encore, on pourrait objecter que ce que nous venons de dire sur Marivaux et la vie simple ne cadre guère avec le raffinement de certains personnages des comédies d'amour. Mais comme nous allons le voir, le mouvement qui caractérise les comédies d'amour est précisément un mouvement vers un amour plus simple que celui qui se manifeste chez les personnages au début de la pièce.

Mais on ne fait pas seulement l'éloge du paysan et de celui qui recherche le bonheur dans la vie rustique; on fait l'apologie également du sauvage et de celui qui vit "naturellement", sans que la civilisation l'ait gâté. L'exemple le plus frappant de ce phénomène se trouve dans une comédie dont nous avons déjà eu



l'occasion de parler, à savoir l'Arlequin sauvage de Lisle de la Drèvetière (1721). Arlequin affirme que la société dans laquelle il a vécu avant de venir en France est une société "naturelle", qui n'a d'autre loi que celle de la raison:

... je suis d'un grand bois où il ne croit que des ignorans comme moi, qui ne savent pas un mot de Loix; mais qui sont bons naturellement. Ah, ah, nous n'avons pas besoin de leçons nous autres, pour connoître nos devoirs; nous sommes si innocens, que la raison seule nous suffit. (I, 5).

Et c'est au nom de la nature qu'Arlequin critique la société française. Son maître Lelio lui explique le rôle que joue l'argent dans la société française, et en même temps il parle de la différence entre les riches et les pauvres. Là-dessus, Arlequin donne son opinion des "Nations civilisées":

... Je pense que vous êtes des fous qui croyez être sages, des ignorans qui croyez être habiles, des pauvres qui croyez être riches, & des esclaves qui croyez être libres.

Et un peu plus loin il développe cette pensée; les Français sont fous parce qu'ils cherchent des choses inutiles, ignorants "parce que vous faites consister votre sagesse à savoir les Loix", esclaves parce qu'ils n'arrivent jamais à se libérer de leurs possessions, et pauvres "parce que vous bornez vos biens dans l'argent, ou d'autres diableries, au lieu de jouir simplement de la nature comme nous, qui ne voulons rien avoir, afin de jouir plus librement de tout" (II, 3). Marivaux lui aussi lance des diatribes assez violentes contre la société, notamment dans l'Ile des Esclaves (1725) et dans l'Ile de la Raison (1727). Dans l'Ile des Esclaves il s'agit d'une communauté d'esclaves affranchis qui, comme



Arlequin dans la pièce de Lisle de la Drèvetière, n'ont d'autre loi que celle de la raison; et ils entreprennent de corriger tous les maîtres et toutes les maîtresses qui leur tombent entre les mains. Cléanthis, une suivante, attaque vivement la conduite de sa maîtresse, une coquette, et Arlequin, lui, s'en prend aux jeunes hommes à la mode. Et la "leçon" de la pièce est que la richesse, la noblesse ne valent rien; ce qui compte, c'est la vertu, la bonté, la raison:

... Il faut avoir le coeur bon, de la vertu & de la raison: voilà ce qu'il faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre. (Sc. 10).

L'Île de la Raison également repose sur l'idée d'une communauté de "raisonnables" qui reçoivent chez eux un certain nombre de Français, dont une comtesse coquette et un courtisan; au nom de la raison on critique leur train de vie, et la comtesse et le courtisan se convertissent. Et encore une fois nous trouvons l'idée que les classes inférieures de la société ne s'écartent pas de la raison autant que les classes supérieures; dans une île où la taille devient plus grande à mesure que la raison augmente, c'est un paysan, Blaise, qui au début de la pièce est plus grand que tous les autres Français (I, 13, I, 14), et qui est le premier à regagner sa taille ordinaire.

Dans ce contexte d'une vie simple, Marivaux et ses confrères du Théâtre-Italien se plaisent à insérer une peinture de l'amour simple et naïf. La situation qui existait dans les comédies où l'amour à la mode jouait un rôle est maintenant complètement

changée. Dans les comédies qui semblaient justifier l'amour à la mode, c'étaient les gens qui occupaient une position élevée dans la société qui posaient les normes du bon goût; c'étaient les "jolis hommes" que les paysans et les bourgeois essayaient de singer. Maintenant ce sont les gens simples et naïfs, les jardiniers et les femmes de chambre, les Arlequin et les Chloé, qui font la leçon à leurs maîtres, qui leur montrent le chemin du bonheur. Dans le Théâtre-Italien de l'époque, cette situation nouvelle se répète à maintes reprises. Dans le Faucon et les Oves de Boccace de Lisle de la Drèvetière (1725), Lelio, qui a déjà fait une expérience malheureuse de l'amour, décide de ne plus avoir de commerce avec les femmes, et il engage son valet Arlequin à en faire autant. Mais Arlequin s'éprend de Silvia, et Lelio se laisse toucher par leur amour:

... oh la plaisante chose que l'esprit humain, il n'y a qu'un moment que je fesois tous mes efforts pour les brouiller, & à present je tâche à les raccommoder.  
(III, 4);

Dans l'Amour Précepteur de Gueulette (1726), Flaminia est jalouse du bonheur d'Arlequin et de Spinette:

Que le sort de ces heureux amans me fait envie ...  
(II, 9).

De même dans une autre pièce de Gueulette, l'Horoscope accompli (1727), Silvia se rend compte que Lisette est amoureuse et s'exclame:

... que j'envie ton bonheur. (Sc. 9).

Et cette situation se retrouve également chez Marivaux: dans le Petit-Maitre corrigé (1734) par exemple, c'est Frontin qui se corrige le premier et qui ensuite encourage son maître à suivre son exemple:

... Faites comme moi, j'aime à présent de tout mon coeur, & je le dis tant qu'on veut: suivez mon exemple ... (II, 7).

Au retour à la vie simple que préconisent les auteurs du Théâtre-Italien se joint l'idée d'un retour à l'amour simple et naïf.

Or, pour les personnages du Théâtre-Italien, l'amour simple et naïf suffit à lui seul pour résoudre le problème du bonheur; on n'a pas besoin de délicatesse - dans le sens d'une recherche de la certitude, sens qui est courant chez Destouches et chez Dufresny - pour atteindre le bonheur à travers l'amour. Dans le Théâtre-Italien, la parenté entre l'amour et le bonheur est beaucoup plus étroite que chez Destouches et chez Dufresny. On peut dire que chez les auteurs qui écrivent pour le Théâtre-Italien, l'amour - pourvu que ce soit un amour simple et naïf - amène directement le bonheur, ou, si l'on veut, qu'amour et bonheur sont synonymes. Et cette parenté entre l'amour et le bonheur, cette équivalence de l'amour et du bonheur, prend sa source dans deux idées fondamentales, dans deux attitudes vis-à-vis de l'amour et vis-à-vis de la vie elle-même. Tout d'abord, on trouve dans le Théâtre-Italien le principe qu'il existe dans toute âme un vide qui ne peut être comblé que par l'amour. Chez les jeunes filles en particulier, il se manifeste souvent un sentiment d'ennui, une langueur, qui témoigne de l'absence de l'amour ou qui annonce que la jeune fille en question est sur le point de ressentir de l'amour pour la première fois. Voici comment Silvia, l'héroïne de l'Amante romanesque d'Autreau (1718) décrit son état d'âme:

... je me trouve toute desoeuvrée, tout je ne sai comment;

je suis d'une indolence, d'une langueur; enfin, je me sens dans l'ame une espece de vuide que je ne puis supporter. (I, 2).

Elle refuse d'avouer que c'est de l'amour qu'elle a besoin, mais la suite des événements démontre qu'elle a tort. Dans le Portrait de Beauchamps (1727), Silvia se trouve en proie à "une mélancolie vague, qui n'a point d'objet" (Sc. 1). Comme sa soeur dans l'Amante romanesque, elle réagit violemment contre la suggestion de Colombine que c'est l'amour qui lui manque; mais l'action de la pièce donne raison encore une fois à la suivante. Dans l'Horoscope accompli de Gueullette (1727), Silvia annonce à Pantalon qu'elle ne se plaît pas à Livourne, car

... je sens qu'il y manque quelque chose à ma satisfaction, mais j'ignore ce que c'est. (Sc. 4).

Il va sans dire que ce qui lui manque, c'est l'amour.

Pour goûter le bonheur qu'apporte l'amour, il faut renoncer à tous les autres idéals du bonheur, y compris celui qui caractérise les personnages à la mode. On ne trouve plus le bonheur dans la liberté, dans le repos, mais dans le renoncement, dans le sacrifice; pour les personnages du Théâtre-Italien, le repos équivaut tout simplement au vide qu'il faut combler par l'amour. C'est là la doctrine de Lelio dans la Fille inquiète d'Autreau (1723). Au cours d'une leçon de morale qu'il donne à Silvia, il définit l'amour comme "un besoin que la nature excite en nous pour son intérêt et pour le nôtre, lequel besoin nous porte à nous unir à ce qui nous paroît aimable". Silvia proteste contre cette doctrine:

Un besoin, dites-vous? mais Monsieur un besoin me paroît une chose plus fâcheuse qu'utile.

Pour elle, comme pour les gens à la mode, il est "fâcheux" d'avoir des besoins; car les besoins entraînent la perte de la liberté. Mais Lélío démontre que cette idée est fausse:

Comment, Mademoiselle, une chose fâcheuse! eh que ne connoissez-vous l'amour! vous sauriez qu'il est le plus vif, le plus piquant, & le plus délicieux de tous les plaisirs. Eh pourquoi l'est-il? parce que la nature qui le sait le plus utile à ses desseins, en a fait de tous les besoins le plus pressant. (II, 6).

Lélío ne peut accepter l'idée que le bonheur consiste à garder sa liberté, et les personnages de la Capricieuse de Jolly (1726) ne peuvent l'accepter non plus. Orphise, la capricieuse du titre, est capricieuse non seulement par tempérament, mais parce qu'elle hésite entre plusieurs conceptions de l'amour et du bonheur. Elle veut bien avouer que l'amour est une source de plaisir, mais en même temps elle se demande

... si peut-être un plus parfait bonheur  
Peu connu dans le monde, & dont les puissans charmes  
Ne sont point exposez au caprice, aux allarmes,  
Qui seul peut procurer de tranquiles plaisirs,  
Qui prévient nos souhaits & remplit nos desirs  
Ne peut pas occuper une ame tout entiere. (II, 7).

La conséquence de cette attitude est une lettre qu'elle adresse à son amoureux Clitandre pour lui dire qu'elle l'aime trop pour l'épouser:

... Nos sentimens sont trop vifs, ils nous rendroient malheureux l'un & l'autre. Il ne faut dans le mariage qu'une amitié, qu'une estime reciproque. L'amour violent entre deux Epoux a des suites funestes; la jalousie en est inseparable, les inquietudes l'accompagnent, & la haine en est souvent la fin. (II, 12).

Ensuite, elle décide que pour trouver ce bonheur tranquille qu'elle cherche, elle sera obligée de se retirer à la campagne:

... Loin du tumulte affreux & du bruit de la Ville,  
Je passerai des jours tranquilles, fortunez;  
Au soin de mon repos tous mes desirs bornez  
N'auront plus à former ces souhaits inutiles,  
D'un ennuyeux loisir amusemens stériles. (III, 2).

Mais un ami, Dorante, lui dit que cet idéal du bonheur est faux,  
qu'il "n'est que d'un Ecrivain le ridicule ouvrage", et lui conseille  
de l'oublier:

... à votre âge  
Aux charmes de l'amour on donne l'avantage,  
On veut en vain contre eux garder sa liberté,  
Et sa perte devient une nécessité ... (III, 5).

Et à la fin de la pièce, Orphise s'incline devant cette "nécessité"  
et consent à épouser Clitandre. Il est clair que pour Jolly comme  
pour Autreau le personnage qui se trouve dans un état de repos  
"se sent dans l'ame une espee de vuide" que l'amour seul peut  
combler.

Ainsi, dans leur peinture de l'amour naïf, les auteurs du  
Théâtre-Italien mettent l'accent sur le bonheur qu'apporte le don  
total de soi, la tendresse mutuelle et exclusive. Ils nous montrent  
des personnages chez qui le vide a été comblé, pour qui la personne  
aimée tient lieu de tout. Certes, c'est là un lieu commun, du moins  
dans une certaine mesure; l'une des caractéristiques des jeunes amoureux  
de Molière, par exemple, est de s'occuper entièrement de leur amour.  
Mais chez Marivaux et chez ses contemporains du Théâtre-Italien, ce  
lieu commun prend une signification nouvelle. La formule "vous me  
tenez lieu de tout" n'est pas chez leurs personnages une formule  
dont la signification ne dépasse guère les limites d'une formule de  
politesse, mais plutôt une garantie du bonheur. Les personnages  
à la mode pensent que s'ils bannissent le sentiment, s'ils ne



s'engagent pas, aucun malheur ne peut les toucher; les personnages du Théâtre-Italien au contraire croient que ce n'est qu'au moment où ils s'engagent, où ils trouvent un amour qui exige qu'ils se donnent, qu'ils se sacrifient, qu'ils sont à l'abri du malheur; à ce moment-là, la seule chose qu'ils aient à craindre, c'est la chose qui les sépare de la personne qu'ils aiment. Les amoureux naïfs trouvent dans l'amour une source de consolation, le remède contre tous les maux. Autreau nous donne un bel exemple de cette attitude dans la Fille inquiète (1723). A un moment donné, Arlequin attire sur lui la colère de sa maîtresse Silvia, et elle décide de le punir en le privant de vin. Mais la punition ne semble avoir aucun effet sur Arlequin; il s'en va "toujours content, toujours de bonne humeur". Lisette explique à sa maîtresse pourquoi Arlequin reste si joyeux:

... il aime, il est aimé, voilà tout son malheur effacé,  
il est heureux. (I, 9).

Violette, l'amoureuse d'Arlequin, se met à pleurer quand elle apprend qu'il a été puni, mais Arlequin la console:

N'est-ce que cela qui te fait pleurer? eh que m'importe  
ce que je boive pourvu que tu m'aimes toujours?

Mais Violette explique que la punition d'Arlequin n'est pas la seule source de son chagrin:

Mais tu ne m'aimera (sic) peut-être plus guère toi, car  
j'ai remarqué que quand tu as bu du vin, tu m'en  
aimes davantage. (I, 10).

Elle craint que la punition d'Arlequin n'exerce une influence peu désirable sur leur amour. Un autre Arlequin, celui de l'Embarras des Richesses de d'Allainval (1725), trouve que l'amour fait la moitié de la besogne pour lui, quand il va au puits pour tirer de



l'eau:

... depuis que j'aime Chloé, & que c'est pour lui faire des bouquets que je cultive mes fleurs, je n'ai qu'à toucher la corde du bout de doigt seulement, & cela vient tout seul. Oh la plaisante chose que cet Amour! si je sçavois celui qui l'a inventé ... (I, 3).

Quand à l'Arlequin de l'Amour precepteur (1726), il est d'accord avec ses deux homonymes; il dit à Spinette:

Il est vrai que j'oublie tous mes maux auprès de toi ...  
(II, 9).

Pour tous ces personnages, l'amour, afin de conduire au bonheur, doit entraîner un engagement total.

Ainsi, l'amour amène le bonheur parce qu'il comble le vide du coeur. Mais une deuxième idée fondamentale explique la parenté étroite entre l'amour et le bonheur. C'est que l'amour n'a pas seulement une valeur intrinsèque mais aussi une valeur extrinsèque; en d'autres termes, l'amour est quelque chose de précieux non seulement en vertu de ce qu'il est, mais aussi en vertu de ce qu'il apporte avec lui. Les auteurs qui écrivent pour le Théâtre-Italien insistent sur le fait que l'amour apporte avec lui toutes sortes de bienfaits secondaires. Sur le plan le plus bas, ces bienfaits consistent en un certain bien-être physique; c'est ainsi que l'esclave Fatime dans les Amans ignorans d'Autreau (1720) peut définir l'amour comme

... une maladie de l'ame qui fait la santé du corps, qui rend le tein plus vif, les yeux plus doux & plus brillans; le sang plus fluide, qui adoucit l'âcreté des humeurs, & ranimant les esprits, répand en nous une force toute nouvelle.  
(I, 8).

Mais l'amour exerce aussi une influence beaucoup plus importante, une influence sur l'esprit et sur le coeur. L'amour est une force

éducatrice, qui contribue à la fois à ce qu'on pourrait appeler la formation émotive et à la formation intellectuelle et morale de l'individu. Certes, le thème de "l'amour précepteur" se trouve déjà chez Molière; mais dans le Théâtre-Italien de la troisième décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce thème se développe et s'amplifie, devient une pierre angulaire de l'attitude des auteurs envers l'amour. Dans cette pièce d'Autreau que nous venons de citer, les Amans ignorans (1720), Arlequin, qui est un des "amans ignorans" du titre, termine la pièce en disant:

En épousant, ça dit ma Tante,  
Tout d'un coup notre esprit s'augmente,  
On y devine sa leçon,  
Et marions-nous donc. (III, 8).

Dans une autre pièce d'Autreau, la Fille inquiète (1723), Silvia, qui vient d'assister à une scène amoureuse entre Arlequin et Violette, s'étonne de trouver "dans un rang si bas ... des sentimens si beaux, si genereux, si delicats même", et Lisette lui explique que l'amour peut "élever l'âme":

C'est que le propre de l'amour est d'élever l'ame aussi-bien que d'éclairer l'esprit ... (I, 11).

Pour Beauchamps également, l'amour peut exercer une influence très nette sur l'attitude de l'individu envers la vie. Dans les Amans réunis (1727), Léonor, une jeune fille qui a été réduite à la pauvreté et qui ne sait pas qu'elle est de haute naissance, raconte à sa suivante ce qui se passe dans son coeur depuis qu'elle est amoureuse:

... Dès-lors je ne fus plus la même, envie de plaire, désir de sçavoir, idées de grandeur, regrets sur mon état, que sçais-je qu'il ne me passa point par la tête? Plus de compaignes, plus d'amusemens de mon âge, je ne songeai plus qu'à m'instruire, l'amour étoit mon maître, pouvois-je ne pas réussir? (II, 5).

Et l'exemple le plus frappant de ce thème se trouve incontestablement chez Marivaux, dans une de ses premières pièces, Arlequin poli par l'amour (1720). Au début de la pièce, Arlequin se caractérise par la balourdise et la niaiserie, mais il devient de plus en plus "poli" à mesure que se développe son amour pour Silvia. Après avoir rencontré Silvia, Arlequin montre tant de grâces et tant d'esprit qu'il met la fée au désespoir; elle dit à Trivelin:

... As-tu vu comme il est changé? As-tu remarqué de quel air il me parloit? Combien sa physionomie étoit devenuë fine? & ce n'est pas de moi qu'il tient toutes ces graces-là. Il a déjà de la délicatesse de sentiment, il s'est retenu, il n'ose me dire à qui appartient le mouchoir, il devine que j'en serois jalouse; ah! qu'il faut qu'il ait pris d'amour pour avoir déjà tant d'esprit ... (Sc. 8).

Et avant la fin de la pièce son "esprit" s'est développé au point où il permet à Arlequin de conspirer avec Silvia contre la fée et finalement d'en venir à bout.

Ainsi, l'amour est pour Marivaux et pour ses confrères du Théâtre-Italien une force qui comble le vide du coeur et qui exerce en même temps une influence éducatrice sur la personnalité. Par conséquent, l'amour devient en quelque sorte une initiation, et bien qu'on puisse l'expliquer - du moins partiellement - en le définissant comme un "besoin de la nature", comme quelque chose qui est tout à fait "naturel", il est senti néanmoins comme une force qui prend sa source en dehors de nous, qui s'impose à l'homme indépendamment de sa volonté. On aboutit donc à la conception de l'amour comme un mystère. L'un des auteurs de l'époque, Autreau, cherche à expliquer le mystère, et les termes dont il se sert

sont fort analogues à ceux qui caractérisent la tradition précieuse du XVII<sup>e</sup> siècle; pour expliquer l'amour il invoque le Ciel ou le destin. Dans le Naufrage au Port-à-l'Anglois, (1718), Flaminia dit à propos de deux "amants":

... Leur amour est parvenu tout d'un coup au suprême degré: en quoi il paroît encore que le Ciel les destine l'un pour l'autre. (III, 8).

Et Silvia, qui est "l'amante" en question, affirme qu'une "force supérieure agit en moi" (III, 10). De même, Silvia dans l'Amante romanesque (1718) est "toute émue" après sa première rencontre avec Mario, et Spinette explique le trouble de sa maîtresse en disant:

... quand le destin nous a fait naître pour quelqu'un on le connoît d'abord ...

- et Silvia reprend la même formule que Silvia dans le Naufrage au Port-à-l'Anglois quand elle dit:

Oui, je sens qu'une force supérieure agit en moi; il y a du destin là-dedans. (I, 7).

Pourtant, le thème de la fatalité ne joue pas un rôle important dans le Théâtre-Italien de l'époque; la plupart des auteurs se contentent d'insister sur la nature mystérieuse et capricieuse de l'amour. Dans le Faucon et les oves de Boccace de Lisle de la Drèvetière (1725), le paysan Pierrot cherche à expliquer à Arlequin ce que c'est que l'amour, mais il n'y arrive pas, car "l'amour est une chose où l'on ne comprend rien". Et il développe cette pensée:

Oui, car ce n'est pas le tout d'être biau & bian fait, ce n'est itout pas le tout d'être laid & mal fait, riche ou pauvre, d'avoir de l'esprit ou de n'être qu'un sot, avec tout cela on plaît ou on déplaît, & je ne savons pas pourquoi. (II, 1).

Certes, Pierrot n'est qu'un paysan, mais ses idées sont appuyées par Léo, l'un des personnages principaux de la pièce. Léo définit l'amour comme

... ce penchant naturel qui nous porte vers les femmes en general, & que la beauté, ou des noeuds secrets que nous ne connoissons point, déterminent vers un objet particulier. (III, 1).

L'amour est une surprise; il s'installe dans l'âme sous toutes sortes de formes différentes. Dans l'Amour precepteur de Gueullette (1726), Léo avertit sa soeur que l'amour

... se glisse dans nos coeurs sous tant de formes différentes, que l'on est tout surpris de l'y trouver, lorsque l'on croit n'y avoir que de l'estime. (III, 2).

L'amour est également capricieux; comme il se glisse dans le coeur sans que l'on s'en rende compte, il peut aussi s'en aller sans qu'on puisse l'en empêcher. Dans le Retour de tendresse de Romagnesi (1728), Arlequin fait la leçon à son maître:

... on fait la folie de s'aimer sans savoir pourquoi, & l'on se quitte sans en devenir plus raisonnable. (Sc. 1).

Ces thèmes de l'amour-surprise et de l'amour capricieux se retrouvent chez Marivaux. Bon nombre de passages dans son théâtre démontrent que pour lui l'amour est indépendant de la volonté et que par conséquent l'inconstance est sinon justifiée, du moins expliquée. Le mieux connu de ces passages se trouve vers la fin de la Double Inconstance (1723). Silvia explique pourquoi elle n'aime plus Arlequin:

... lorsque je l'ai aimé, c'étoit un amour qui m'étoit venu; à cette heure que je ne l'aime plus, c'est un amour qui s'en est allé; il est venu sans mon avis,



il s'en retourne de même, je ne crois pas être  
blamable. (III, 8).

Un autre personnage pour qui l'amour est indépendant de la volonté est Mademoiselle Argante, dans le Dénouement imprévu (1724); elle dit à Lisette:

... on ne met rien dans son coeur; on y prend ce  
qu'on y trouve. (Sc. 4).

Dans la Colonie, Lina se sert de ce thème de l'amour-mystère pour justifier sa constance, comme la Silvia de la Double Inconstance s'en sert pour justifier son inconstance à elle. Madame Sorbin défend à sa fille de tomber amoureuse, mais Lina répond que lorsque l'amour s'est installé dans un coeur, il est impossible de le dénicher:

Quand il y est, comment l'ôter? Je ne l'ai pas pris;  
c'est lui qui m'a prise, et puis je ne refuse pas la  
soumission.

Et dans la Joie imprévue (1738), Constance dit à Lisette:

... Je ne demande pourtant pas que vous ayez égard à  
mes sentiments, ils me sont venus sans que je m'en  
aperçusse. (Sc. 13).

L'amour ne dépend pas de nous; telle semble être la devise de Marivaux et de ses confrères du Théâtre-Italien.

Nous sommes maintenant à même d'apprécier la portée et la signification des comédies les plus originales et les plus caractéristiques de l'époque, c'est-à-dire les comédies qui reposent sur l'éveil de l'amour, les comédies dites "d'amour" du Théâtre-Italien en général et de Marivaux en particulier. Nous avons vu que dans le contexte général du développement de la comédie, les conceptions de l'amour évoluent, se transforment; de l'amour à la

mode on passe à l'amour "délicat", de l'amour "délicat" on passe à l'amour "naturel". Or, c'est ce même mouvement, dont le point de départ est l'amour à la mode ou l'amour "délicat", et dont le point culminant est l'amour "naturel", qui caractérise les personnages des comédies d'amour; ils ressemblent aux embryons, qui passent par toutes les étapes de leur évolution avant d'arriver à la maturité. En d'autres termes, il existe toujours, chez les amoureux des comédies d'amour, un obstacle qui empêche l'amour de se développer pleinement, et ce qui est frappant, c'est que dans la majorité des cas (1), l'obstacle qui s'oppose à l'amour "naturel" est une conception pour ainsi dire primitive de l'amour, c'est-à-dire soit l'amour à la mode, soit l'amour "délicat". Dans son livre intitulé Marivaux: a study in sensibility (2) l'Américaine Ruth Kirby Jamieson énumère quatre obstacles qui s'opposent au développement de l'amour; la pudeur, la raison, les préjugés sociaux, et la coquetterie. Passe pour les préjugés sociaux; mais dans les comédies d'amour de Marivaux, les préjugés sociaux ne jouent qu'un rôle relativement peu important. Ce n'est guère que dans le Préjugé vaincu (1746) que les préjugés sociaux s'opposent au développement de l'amour. Ce qui empêche la naissance de l'amour chez Angélique, c'est sa fierté, son mépris des bourgeois; Dorante

---

1. Mais pas toujours; nous allons voir que l'un des obstacles qui s'opposent à l'amour "naturel" est un amour d'une autre sorte, un amour fondé sur l'habitude; on ne peut pas dire que ce soit là une étape primitive de l'amour "naturel".

2. New York, 1941. Voir notamment pp. 93 sqq.



explique à Lisette que c'est ce mépris qu'elle manifeste envers les bourgeois qui l'a empêché de se déclarer:

... Angélique est d'une naissance très-distinguée.  
J'ai observé qu'elle est plus touchée qu'une autre de  
cet avantage-là; & la fierté que je lui crois là-dessus,  
m'a retenu jusqu'ici. (Sc. 2).

On peut ajouter que les préjugés sociaux jouent un rôle secondaire dans le Jeu de l'Amour et du hasard (1730) et dans les Fausses Confidences (1737). Beaucoup plus importants sont les autres obstacles énumérés par Madame Jamieson: la pudeur, la raison, et la coquetterie. Quand on replace Marivaux dans le contexte général de l'évolution de la comédie (1), on s'aperçoit que ce que Madame Jamieson appelle coquetterie n'est autre en fait que l'amour à la mode, alors que la pudeur (qui signifie pour Madame Jamieson l'hésitation qui caractérise certaines héroïnes lorsqu'il s'agit de leur mariage, comme par exemple Silvia au début du Jeu de l'Amour et du hasard) et la raison (qui signifie pour Madame Jamieson une expérience malheureuse de l'amour) appartiennent plutôt à ce que nous avons appelé l'amour "délicat". Et à ces obstacles il faut en ajouter un autre dont Madame Jamieson ne parle pas; c'est ce qu'on pourrait appeler "l'engagement antérieur", c'est-à-dire la situation qui existe lorsque le personnage chez qui l'amour va s'éveiller est déjà amoureux sans que son amour ressemble à l'idéal de l'amour "naturel" et mystérieux préconisé par Marivaux.

---

1. Ce que Madame Jamieson ne fait pas; elle se préoccupe principalement des romans de Marivaux.

Voilà donc les trois facteurs principaux qui déclenchent le conflit avec l'amour: "l'engagement antérieur", l'amour à la mode, et l'amour "délicat". En ce qui concerne "l'engagement antérieur", Marivaux emploie ce thème deux fois dans son théâtre: dans la Double Inconstance (1723) et dans le Dénouement imprévu (1724). Dans les deux cas il s'agit d'un amour qui prend sa source dans l'habitude. Silvia dans la Double Inconstance explique comment elle en est venue à aimer Arlequin:

... j'avois coûtume de le voir, & de coûtume en coûtume  
je l'ai aimé aussi faute de mieux ... (II, 11).

De même, Mademoiselle Argante dans le Dénouement imprévu est amoureuse de Dorante au début de la pièce, mais cet amour ne semble pas être bien sérieux, à en juger d'après ce qu'elle dit à sa suivante Lisette:

Mais oui, je l'aime; car je ne connois que lui depuis  
quatre ans.

Et Lisette souligne le fait que cette conception de l'amour est une conception pour ainsi dire primitive:

... Qu'est-ce que c'est qu'un amour qui commence par  
mais, & qui finit par car? (Sc. 4).

Dans les deux pièces, il s'agit du "triomphe de l'amour" sur cet amour inférieur.

Le deuxième obstacle que l'amour doit surmonter - la mode - figure dans deux comédies jouées une dizaine d'années après la Double Inconstance et le Dénouement imprévu, à savoir l'Heureux stratagème (1733) et le Petit-Maitre corrigé (1734). Dans l'Heureux stratagème, la Comtesse, pour justifier son infidélité envers

Dorante, exprime un sentiment qui ne serait pas déplacé dans la bouche d'une coquette de Dancourt:

Dorante est en vérité plaisant; n'oserois-je, à cause qu'il m'aime, distraire un regard de mes yeux? N'appartiendra-t-il qu'à lui de me trouver jeune & aimable? Faut-il que j'aie cent ans pour tous les autres; que j'enterre tout ce que je vaudrais? que je me dévoue à la plus triste stérilité de plaisir qu'il soit possible?  
(I, 4).

Un peu plus loin, Frontin décrit la manière dont le Chevalier, qui est le rival de Dorante, a fait la cour à la Comtesse; sa "technique", qui consiste en flatterie, en soupirs, rappelle celle des chevaliers à la mode du début du siècle. (I, 12). Dans le Petit-Maitre corrigé, c'est Rosimond qui est à la mode. Dès le début de la pièce, Hortense se plaint de ce que le jeune homme

... croit qu'il ne seroit pas du bon air de se soucier de moi parce qu'il m'épouse ...  
(I, 1).

Ensuite, Frontin annonce à Marton qu'après le mariage d'Hortense et de Rosimond, son maître suivra "la fidélité de Paris" plutôt que la fidélité de province:

... la fidélité de Paris n'est point sauvage, c'est une fidélité galante, badine, qui entend raillerie, & qui se permet toutes les petites commodités du savoir-vivre ...

- alors que la fidélité de province est "sotte, revêche, & tout d'une pièce" (I, 3). Quand il rencontre Hortense, Frontin explique que son maître est véritablement amoureux d'elle, mais que son désir de suivre la mode l'empêche de l'avouer:

... il vous aime de tout son coeur. Il ne vous en dira peut-être rien, à cause de sa dignité de joli homme. Il y a des règles là-dessus; c'est une foiblesse: excusez-là, Madame ...  
(I, 8).

Comme les personnages à la mode, Rosimond cherche à bannir l'amour de son coeur, ou tout au moins à le dissimuler.

Mais l'obstacle le plus important qui s'oppose à l'amour est incontestablement la délicatesse, si on entend par là la recherche de la certitude, la crainte de la souffrance que l'amour peut entraîner avec lui. Nous avons vu que la "délicatesse" des personnages de Destouches et de Dufresny repose sur une critique de l'amour à la mode, et notamment du "préjugé à la mode". Or, dans la plupart des cas, les héros et les héroïnes de Marivaux qui sont "délicats" le sont à cause de leur expérience de l'amour à la mode, que ce soit une expérience vécue ou une expérience pour ainsi dire de seconde main. L'expérience qu'ont certains personnages (1) de l'amour à la mode est bornée à ce qu'ils ont vu autour d'eux; l'amour à la mode a fait souffrir leurs amis, et par conséquent ils ont peur de l'amour. A ce groupe appartiennent quelques-unes des héroïnes les mieux connues de Marivaux. Les exemples les plus frappants sont Silvia dans le Jeu de l'Amour et du hasard (1730) et Lucile dans les Serments indiscrets (1732). Au début du Jeu de l'amour et du hasard, Silvia justifie sa peur du mariage en citant l'exemple de trois ménages malheureux; celui d'Ergaste, dont la "physionomie" est "si douce, si prevenante" devant le monde, mais qui devient "sombre, brutal, farouche" lorsqu'il rejoint sa femme et ses enfants; celui de Léandre, qui comme Ergaste fait figure devant le monde mais qui "est un homme qui ne dit mot, qui ne rit,

---

1. C'est ce groupe de personnages qui selon Mme Jamieson réagit contre l'amour par "pudeur". Ceux qui ont une expérience personnelle de l'amour sont ceux qui selon Mme Jamieson réagissent contre l'amour à la mode par "raison".

ni qui ne gronde" chez lui; celui de Tersandre, qui s'emporte contre son épouse, si bien qu'un jour Silvia a trouvé la pauvre femme "toute abattue, le tein plombé, avec des yeux qui venoient de pleurer" (I, 1). De même, Lucile dans les Serments indiscrets envisage le mariage avec une certaine inquiétude:

... je sens un fond de délicatesse & de goût, qui  
seroit toujours choqué dans le mariage, & je n'y  
serois pas heureuse. (I, 2).

Lucile recherche l'amour dans le mariage, mais elle se rend compte qu'elle a peu de chances de le trouver:

... Une âme tendre & douce a des sentiments, elle en  
demande; elle a besoin d'être aimée parce qu'elle  
aime! & une ame de cette espèce-là entre les mains  
d'un mari, n'a jamais son nécessaire.

La délicatesse de Lucile fait qu'elle hésite avant de se marier. Elle réagit contre ce qu'elle voit autour d'elle; elle fait peu de cas des hommes:

Je les connois un peu, ces Messieurs-là; je remarque  
que les hommes ne sont bons qu'en qualité d'amans ...

Elle insiste sur le fait que ce n'est pas par coquetterie qu'elle refuse l'amour et le mariage:

... Non, non, Lisette, je n'ai point envie d'être  
Coquette; mais il y a des moments où le coeur  
vous en dit, & où l'on est bien aise d'avoir les  
yeux libres ... (I, 2).

Une troisième héroïne qui refuse l'amour parce qu'elle est "délicate" et qu'elle réagit contre l'amour à la mode est la Marquise dans les Sincères (1739). Pour parler de son amour, Dorante se sert de tout l'attirail de l'amour précieux - soupirs, langueurs, martyre et ainsi de suite. La Marquise lui fait remarquer que les termes dont il se sert sont devenus des lieux communs, si bien qu'il lui

est impossible de juger s'il l'aime véritablement ou non:

... je n'ai jamais pu me fier à votre amour; je n'y ai point de foi, vous l'exagérez trop; il révolte la simplicité de caractère que vous me connoissez.

(Sc. 11).

Ce qui la caractérise, c'est un désir de trouver un amour véritable:

... je veux être véritablement aimée ...

- dit-elle un peu plus loin (Sc. 12). C'est par là qu'elle rejoint Silvia et Lucile.

Un deuxième groupe de personnages est constitué par ceux qui connaissent l'amour à la mode d'après leur expérience personnelle; ils ont autrefois aimé une personne à la mode, et ils en ont souffert, ce qui les pousse à éviter l'amour désormais. Marivaux présente des personnages de ce genre dans l'une de ses premières pièces, la Surprise de l'Amour (1722). La servante Jacqueline nous apprend que son maître Lelio a tourné le dos à l'amour

... à cause d'une Dame de Paris qu'il aimoit beaucoup, & qui li a tourné casaque pour un autre Galant plus mal bâti que li; noute Monsieur a fait tapage ...

(I, 1).

Quant à la Comtesse, elle n'explique pas son refus de l'amour, mais le fait qu'elle est veuve (I, 5) et le ton acerbe dont elle parle des hommes nous portent à croire que son refus prend sa source dans une expérience personnelle malheureuse. En présence de Lelio, elle critique les hommes:

... Vous demandez ce que votre espece a de comique, qui, pour se mettre à son aise a eu besoin de se réserver un privilege d'indiscretion, d'impertinence & de fatuité; qui suffoqueroit, si elle n'étoit babillarde, si sa miserable vanité n'avoit pas ses coudées franches; s'il ne lui étoit pas permis de deshonorer un sexe



qu'elle ose mépriser pour les mêmes choses, dont l'indigne qu'elle est, fait sa gloire. (I, 7).

Dans le Prince Travesti (1724), Hortense, qui comme la Comtesse méprise l'amour, nous dit explicitement qu'elle a déjà été mariée, et que son mariage a été malheureux; avant le mariage, cependant, tout portait à croire qu'elle trouverait le bonheur, car

... Avant que le Comte Rodrigue m'épousât, il n'y avoit amour ancien ni moderne qui pût figurer auprès du sien. [...] ... c'étoit une passion formée de tout ce qu'on peut imaginer en sentimens, langueurs, soupirs, transports, délicatesses, douce impatience, & le tout ensemble ...

- si bien que lors de leur mariage, Hortense avait peur "qu'il n'expirât de joie". Mais elle explique qu'il n'en était rien:

... Helas, Madame, il ne mourut ni avant ni après, il soutint fort bien la joie. Le premier mois elle fut violente, le second elle devint plus calme, à l'aide d'une de mes femmes qu'il trouva jolie; le troisième elle baissa à vue d'oeil, & le quatrième il n'y en avoit plus. (I, 1).

Avec un personnage de Boursault (1), Hortense dirait que "cinq ou six mois d'Himen rallentissent les flâmes".

Ainsi, les trois facteurs principaux qui s'opposent à la naissance de l'amour sont ce que nous avons appelé "l'engagement antérieur", l'amour à la mode, et l'amour "délicat". Ici on pourrait objecter que l'une des comédies d'amour les plus importantes de Marivaux, les Fausses confidences (1737) semble échapper au classement

---

1. Tirrène dans Esope à la Cour (1701), II, 2.



que nous avons établi; en effet il semble bien qu'on ne puisse pas parler, dans cette pièce, d'"engagement antérieur", d'"amour à la mode", ou d'"amour délicat". Il est vrai que chez Araminte, nous ne voyons aucun obstacle susceptible d'entraver l'amour. Mais ce qui est frappant, c'est que Dorante croit que des obstacles existent; il agit comme s'ils existaient. Tout d'abord, Dorante croit qu'Araminte pourrait le rebuter à cause de la distance sociale qui les sépare. Au début de la pièce, il dit à Dubois:

Cette femme-ci a un rang dans le monde, elle est liée avec tout ce qu'il y a de mieux: veuve d'un mari qui avoit une grande Charge dans les Finances; & tu crois qu'elle fera quelque attention à moi, que je l'épouserai, moi qui ne suis rien, moi qui n'ai point de bien?  
(I, 2).

En fait, il n'en est rien; Araminte ne se montre jamais "entêtée" de son rang. Un deuxième obstacle possible, c'est qu'Araminte a la réputation d'être "extrêmement raisonnable": c'est Dorante lui-même qui nous l'apprend (I, 2). Qu'est-ce que Dorante entend par "raisonnable"? Il veut dire sans doute qu'Araminte a peut-être pris l'amour en aversion; du moins cette interprétation semble-t-elle être autorisée par la réplique de Dubois:

Tant mieux pour vous, & tant pis pour elle. Si vous lui plaisez, elle en sera si honteuse, elle se débattrait tant, elle deviendra si foible, qu'elle ne pourra se soutenir qu'en épousant ...

Dubois continue à encourager Dorante en disant:

... on vous aimera, toute raisonnable qu'on est; on vous épousera, toute fière qu'on est; & on vous enrichira tout ruiné que vous êtes, entendez-vous?  
(I, 2).

Selon Dubois, ni la "raison" d'Araminte ni la "fierté" que son rang social pourrait lui donner n'empêchera la jeune veuve d'aimer

et d'épouser Dorante. Or, Araminte elle-même ne dit jamais qu'elle a pris l'amour en aversion; c'est encore une fois un obstacle en quelque sorte imaginé par Dorante. Un troisième obstacle possible, c'est le mariage qui doit se faire entre Araminte et le Comte; c'est Madame Argante, la mère d'Araminte, qui apprend à Dorante que ce mariage est sur le point d'être conclu. Lorsque Dorante demande si "les paroles" sont "données de part & d'autre", Madame Argante répond:

Pas tout-à-fait encore, mais à peu près: ma fille  
n'en est pas éloignée. (I, 10).

En réalité, Araminte ne manifeste aucune envie d'épouser le Comte; mais devant cette situation, Dorante doit agir comme s'il existait un "engagement antérieur". Ainsi, dans les Fausses Confidences, il s'agit plutôt d'obstacles imaginaires que d'obstacles réels; Dorante agit comme si les préjugés sociaux d'Araminte, ou sa "délicatesse", ou un "engagement antérieur" empêchait l'amour de se développer chez elle.

Nous avons dit que la délicatesse est un des facteurs principaux qui s'opposent à la naissance de l'amour. Mais la délicatesse a un autre rôle à jouer dans le théâtre de Marivaux, et ce rôle dépend du sens dans lequel elle s'exerce. Nous venons de voir que si la délicatesse s'exerce dans un sens contraire à l'amour, c'est-à-dire si le personnage met l'accent sur la crainte de la souffrance qu'entraîne l'amour, elle est toujours dépassée; l'amour l'emporte toujours sur elle. Mais si la délicatesse s'exerce dans le sens de l'amour, c'est-à-dire si le personnage met l'accent plutôt sur

la recherche de la certitude, s'il veut s'assurer qu'il est aimé, la délicatesse finit presque toujours (1) par éveiller l'amour. Nous avons constaté que la délicatesse dans le sens d'un refus de l'amour se manifeste sous deux formes légèrement différentes: la délicatesse qui provient d'une expérience personnelle de l'amour à la mode, et la délicatesse qui provient d'une expérience moins directe. De même, lorsque la délicatesse s'exerce dans le sens de l'amour, elle fait voir deux visages différents; nous pouvons discerner encore une fois deux groupes de personnages qui se distinguent par le rôle que la délicatesse joue chez eux. Le premier groupe de personnages se compose de certains amoureux chez qui l'amour se développe plus ou moins simultanément, comme par exemple les amoureux de la Surprise de l'Amour (1722) ou ceux de la Seconde Surprise de l'Amour (1727). Chez ces personnages, la délicatesse existe au début de la pièce sous la forme d'un refus de l'amour; mais très vite ils en viennent à vouloir être aimés, à être piqués de ce qu'on ne les aime point. Dans la Surprise de l'Amour, Lelio et la Comtesse sont tous les deux piqués par la froideur avec laquelle l'autre les reçoit; et le Baron, qui les observe, fait la remarque suivante:

Bon, voilà de l'amour qui prélude par du dépit.  
(I, 8).

---

1. Une exception est la Fausse Suivante (1724). Une jeune dame se déguise en chevalier afin de sonder le coeur de Lelio, qu'elle doit épouser. Mais elle découvre que Lelio est un jeune homme à la mode, et le mariage est rompu.

Les personnages ne veulent pas avouer le désir qu'ils éprouvent d'être aimés; ils veulent savoir ce qui se passe dans le coeur de l'autre, mais ils attribuent cette curiosité à d'autres motifs. Lelio affirme que son désir de savoir où en est la Comtesse est simplement de la curiosité:

Je te dis qu'il ne me reste plus qu'une simple curiosité, c'est de savoir s'il ne se passerait pas quelque chose dans le coeur de la Comtesse, & je donnerais tout à l'heure cent écus pour avoir soupçonné juste.  
(II, 5).

Quant à la Comtesse, elle dit à Colombine:

... il seroit à souhaiter qu'il m'aimât, pour justifier le reproche que je lui en ai fait.  
(III, 2).

Dans la Seconde Surprise de l'amour (1727), la Marquise est amenée au point où pour protéger sa personnalité, elle doit se faire aimer:

... Oh! Monsieur le Chevalier, aimez votre Angélique, tant que vous voudrez; mais que je n'en souffre pas, s'il vous plaît! Je ne veux point me marier; mais je ne veux pas qu'on me refuse.  
(II, 4).

Bien entendu, ces tentatives pour se faire aimer réussissent; aussi peut-on dire que lorsque la délicatesse se manifeste sous la forme d'une recherche de l'amour, elle finit par déclencher l'amour.

Le deuxième groupe de personnages pour qui la délicatesse a un rôle à jouer est constitué par des amoureux chez qui l'amour ne se développe pas simultanément, c'est-à-dire par des couples où l'amour s'est développé chez un des partenaires plus que chez l'autre. Dans ces cas-là, la délicatesse du partenaire qui aime le plus veut que l'amour se développe également chez l'autre. Pour cela, on a recours à une "technique" qui consiste à semer le doute dans l'esprit

de l'autre, à faire en sorte que l'autre éprouve le désir d'être aimé. C'est ce qui se passe par exemple dans la Double Inconstance (1723). Le Prince cherche à se faire aimer de Silvia, et pour cela Flaminia, qui prend les intérêts du Prince, met en doute l'amabilité de Silvia; elle raconte à la jeune fille que les dames de la cour se moquent d'elle, affirment qu'elle n'est point digne d'être aimée et que le Prince se lassera très vite d'elle:

Oh! elles sont persuadées qu'il ne vous aimera pas long-tems, que c'est un caprice qui lui passera, & qu'il en rira tout le premier.

La réponse de Silvia nous montre à quel point elle a été piquée par cette attitude:

Hum, elles sont bienheureuses que j'aime Arlequin, sans cela j'aurois grand plaisir à les faire mentir, ces babillardes-là. (II, 1).

- et sa colère augmente lorsque Lisette, jouant le rôle d'une dame de cour, la traite avec dédain (II, 2). De même, dans le Jeu de l'Amour et du hasard (1730), Silvia se sert de cette "technique" pour amener Dorante à se déclarer. A la fin du deuxième acte, Silvia avoue qu'elle n'est pas insensible à l'amour de Dorante, qui est toujours déguisé en Bourguignon:

... je dirai ce qu'il te plaira, que me veux-tu, je ne te hais point, lève-toi, je t'aimerois, si je pouvois, tu ne me déplaïs point, cela doit te suffire. (II, 10).

Mais au troisième acte il s'agit de semer le doute dans l'esprit de Dorante; ce rôle est confié à Mario, qui affirme qu'il est amoureux de Silvia et qui par là éveille la jalousie de Dorante. Dans l'Heureux stratagème (1733), Dorante met en oeuvre un stratagème pareil pour ramener la Comtesse; au début de la pièce

celle-ci est persuadée que Dorante l'aime - "Tant mieux qu'elle en soit sûre", dit la Marquise (I, 8) - mais Dorante feint d'être amoureux de la Marquise, et joue si bien son rôle que la Comtesse devient de plus en plus outrée à mesure que l'action de la pièce se déroule. Le besoin qu'elle éprouve de se faire aimer de Dorante ne cesse d'augmenter, et devient à la fin si pressant qu'il déclenche l'amour. Et dans le Petit-Maitre corrigé (1734), Hortense amène Rosimond à se déclarer en manifestant de l'indifférence à son égard et en feignant d'être amoureuse de Dorante. Sûrs d'être aimés au début, les personnages chez qui l'amour ne s'est guère développé deviennent de moins en moins certains, et à mesure que leur incertitude augmente, leur désir de retrouver la certitude devient plus fort, pour aboutir enfin à l'amour. La "technique" consiste donc à éveiller le doute chez le partenaire, à faire en sorte que lui aussi recherche la certitude d'être aimé.

Mais cette idée que nous venons de développer peut soulever une objection. Au cours de notre étude de Marivaux et de ses confrères, nous avons insisté sur le fait que dans le Théâtre-Italien, l'amour est conçu comme quelque chose qui dépasse la délicatesse, qui est à la fois "naturel" et mystérieux; or, nous venons de dire que la délicatesse peut servir de base à l'amour, qu'elle semble même être un élément nécessaire dans l'amour, puisque c'est sur elle qu'on appuie si on veut déclencher l'amour chez autrui. Deux questions se posent à propos de cette contradiction apparente. La première est celle-ci: si la délicatesse peut déclencher l'amour,



sommes-nous toujours en droit de dire que Marivaux dépasse Destouches? Et la deuxième est celle-ci: si on peut avoir recours à une "technique" afin de déclencher l'amour, pouvons-nous toujours parler d'un amour "naturel"? En d'autres termes, nous devons nous demander si le fait que la délicatesse peut déclencher l'amour cadre avec la thèse que nous venons de développer, à savoir que l'amour chez Marivaux est un amour "naturel" et mystérieux qui dépasse toutes les conceptions antérieures de l'amour.

Nous tenons à souligner trois faits qui éclairent ce problème. Tout d'abord, il paraît que lorsque la délicatesse réussit à déclencher l'amour elle agit dans le sens de la nature. C'est là du moins l'impression qui se dégage de la Surprise de l'Amour (1722); il est clair que le refus de l'amour constitue un péché contre la nature. La rencontre de Lelio et de la Comtesse fait rire le Baron, qui s'écrie:

... Nos propres expériences, & les relations de nos Voyageurs nous apprennent que partout la femme est amie de l'homme, que la nature l'a pourvûe de bonne volonté pour lui; la nature n'a manqué que Madame.  
(I, 8).

Par conséquent, quand la Comtesse s'éprend de Lelio, il est clair qu'il n'y a aucun conflit entre la nature et la délicatesse; au contraire, la délicatesse est l'instrument dont se sert la nature pour assurer sa victoire.

En deuxième lieu, la délicatesse ne suffit jamais à elle seule pour déclencher l'amour; son rôle est plutôt celui d'agent



catalyseur, et d'autres éléments entrent toujours en jeu. Dans la Double Inconstance, par exemple, l'amour de Silvia pour le prince n'est pas seulement une conséquence de la "technique" qu'emploie celui-ci; avant qu'il ne mette en usage son petit stratagème, Silvia ressent de l'émotion lorsqu'elle le voit déguisé en officier:

Tenez, si j'avois eu à changer Arlequin contre un autre, c'auroit été contre un Officier du Palais, qui m'a vû (sic) cinq ou six fois, & qui est d'aussi bonne façon qu'on puisse être ... (II, 1).

Dans le Jeu de l'Amour et du Hasard, Silvia et Dorante s'éprennent l'un de l'autre à première vue; la délicatesse sert ici non à faire naître l'amour de Dorante mais à amener le jeune homme au point où il est prêt à demander Silvia en mariage. De même dans le Petit-Maitre corrigé: Rosimond aime Hortense dès le début de la pièce, mais son désir de suivre la mode l'empêche de se déclarer. Marton dit à sa maîtresse:

Oh! je m'y connois: cet homme-là vous aime, vous dis-je, & il n'a garde de s'en vanter, parce que vous n'allez être que sa femme; mais je soutiens qu'il étouffe ce qu'il sent, & que son air de Petit-Maitre, n'est qu'une gasconnade avec vous. (I, 1).

Par conséquent, le stratagème d'Hortense vise à amener Rosimond à se déclarer plutôt qu'à éveiller l'amour chez lui. Dans l'Heureux stratagème, nous avons l'impression que l'amour de la Comtesse pour le Chevalier n'est qu'un engouement passager; elle aime toujours Dorante, et n'a voulu inspirer de l'amour au Chevalier que pour supplanter la Marquise. La Marquise explique à Dorante que la Comtesse n'aime pas le Chevalier:

Si la Comtesse croit l'aimer, elle se trompe: elle n'a voulu que me l'enlever. Si elle croit ne vous plus aimer, elle se trompe encore: il n'y a que coquetterie qui vous néglige. (I, 8).

Et la "leçon" des Sincères (1739) semble être que si l'amour n'existe pas déjà, la délicatesse à elle seule n'est pas capable de l'éveiller. Au début de la pièce, l'action ressemble à celle de la Surprise de l'Amour. La Marquise et Ergaste se piquent tous les deux de leur sincérité, et quand Ergaste annonce à la Marquise qu'Araminte est aussi belle qu'elle, la Marquise répond qu'Ergaste, lui, n'est pas exempt de défauts. La délicatesse de chacun est piquée, et on s'attend à ce qu'elle déclenche l'amour. Mais il n'en est rien; la Marquise se rabat sur Dorante et Ergaste sur Araminte. Par conséquent, la délicatesse n'amène pas toujours l'amour avec elle; elle peut amener l'amour, mais la présence d'autres éléments est également nécessaire.

Finalement, il est clair que si l'amour se sert de la délicatesse quelquefois pour assurer sa victoire, il n'a pas besoin d'elle; il peut très facilement s'en passer. L'amour est capable d'écarter tous les obstacles sans l'intervention d'une force qui lui est étrangère. Le Dénouement imprévu (1724) nous donne un exemple frappant de ce phénomène. Pour éviter de se marier avec Eraste, à qui son père la destine, Mademoiselle Argante feint d'être folle; mais lorsqu'elle rencontre Eraste pour la première fois, l'amour se met de la partie, même avant qu'elle sache l'identité de ce beau jeune homme à qui elle parle:

ERASTE à part.

Ah l'aimable personne? Pourquoi l'ai-je vue, puisque je la dois perdre?

MILLE. ARGANTE à part en entrant.

Voilà un joli homme! Si Eraste lui ressembloit, je ne ferois pas la folle. (Sc. 11).

La même surprise de l'amour s'opère au début du Jeu de l'Amour et du hasard. Lors de leur premier tête-à-tête, Silvia et Dorante nous montrent ce qu'ils pensent l'un de l'autre:

SILVIA à part.

... ce garçon-ci n'est pas sot! & je ne plains pas la soubrette qui l'aura ... [...]

DORANTE à part.

Cette fille-ci m'étonne, il n'y a point de femme au monde à qui sa phisionomie ne fît honneur, lions connoissance avec elle. (I, 7).

Une situation semblable se retrouve dans les Fausses confidences (1737). Araminte nous apprend que l'impression qu'elle a reçue de Dorante est loin d'être défavorable:

Marton, quel est donc cet homme qui vient de me saluer si gracieusement, & qui passe sur la terrasse?

- et elle ajoute qu'il a "très-bonne façon" et qu'il mérite l'estime générale où on le tient (I, 6). Dans les Serments indiscrets (1732), c'est plutôt un jeu de scène qui nous renseigne sur les sentiments de Lucile; lorsque Lisette dialogue avec Damis, Lucile sort du cabinet où elle s'est retirée et regarde le jeune homme fixement. Et après que Lisette l'a amenée à jurer qu'elle ne se mariera jamais, Lucile, laissée seule sur la scène, dit:

Ah! il faut que je soupire, & ce ne sera pas pour la dernière fois. Quelle aventure pour mon coeur? Cette misérable Lisette, où a-t-elle été imaginer tout ce qu'elle vient de nous faire dire? (I, 7).

L'amour peut très facilement en venir à bout de n'importe quel obstacle sans le secours de la délicatesse.

Ainsi, le rôle de la délicatesse dans l'éveil de l'amour est un rôle bien défini. La délicatesse peut faire naître l'amour, mais seulement lorsqu'elle s'exerce dans le sens de la "nature"; mais elle ne réussit pas toujours, et sa présence n'est pas indispensable. Par conséquent, le fait que la délicatesse peut jouer un rôle dans l'éveil de l'amour ne s'oppose pas à la conception de l'amour "naturel" qui caractérise le Théâtre-Italien. De plus, lorsque la délicatesse se manifeste sous la forme d'un refus de l'amour, lorsqu'elle devient un obstacle que l'amour doit surmonter, elle est toujours dépassée. Si une leçon se dégage du théâtre de Marivaux, c'est que rien n'est capable de résister à l'amour. Alors que Destouches et Dufresny semblent préconiser un amour qui s'entoure de toutes sortes de précautions, Marivaux, lui, semble préconiser un amour sans réserve.

De tout ce qui précède, il est clair que la dette des auteurs du Théâtre-Italien en général et de Marivaux en particulier envers leurs prédécesseurs du Théâtre-Français aussi bien qu'envers ceux du Théâtre-Italien n'est pas négligeable. En ce qui concerne l'amour, les auteurs qui écrivent pour le Théâtre-Italien héritent certaines idées, certaines attitudes: ils réagissent notamment contre l'amour à la mode tel qu'on le dépeint dans les comédies de la période 1685-1709. Certes, la dette du Théâtre-Italien envers la Commedia dell'Arte n'est pas moins considérable; M. G. Attinger (1) dans

1. G. Attinger, l'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Français, Paris 1950. Voir notamment pp. 368 sqq.

son étude sur la Commedia dell'Arte montre que Marivaux et ses confrères héritent de la Commedia dell'Arte certains cadres, certains personnages, certains procédés techniques. Mais il nous semble que l'étude du thème de l'amour dans la comédie à partir de Molière éclaire elle aussi le théâtre de Marivaux et de ses contemporains.

Le théâtre de Marivaux et de ses confrères qui écrivent pour le Théâtre-Italien est donc l'aboutissement logique d'une évolution qui remonte jusqu'à Molière. Dans le théâtre de Molière, le problème pour les personnages est de réconcilier l'amour avec leur liberté personnelle. Les personnages à la mode qui figurent dans la comédie entre 1685 et 1709 optent pour la liberté; ils veulent se garder d'aimer et cherchent à se maintenir dans un état de repos. Après 1709, Destouches et Dufresny semblent réagir contre cette attitude envers la vie; leurs personnages tiennent à réhabiliter le sentiment, à remettre l'accent sur l'élément émotif en amour. Mais l'idéal de bonheur de ces personnages ressemble, dans une certaine mesure, à celui des personnages à la mode; ils ont peur de la souffrance, et par conséquent ils cherchent à se protéger par ce qu'on appelle leur délicatesse. Marivaux et ses confrères du Théâtre-Italien vont plus loin. Pour eux, le bonheur semble consister à ne plus avoir de réserves, à accepter joyeusement ce que la "nature" envoie, à accueillir l'amour les bras ouverts. L'évolution est donc complète; le théâtre de Marivaux se trouve à un point diamétralement opposé à celui où se trouve le théâtre de Regnard ou de

Dancourt. C'est cette même évolution qui caractérise bon nombre des personnages qui figurent dans les comédies d'amour de Marivaux. Le comique des comédies d'amour provient du conflit entre des conceptions de l'amour qui sont très raffinées, et l'amour simple et "naturel" qui surprend le personnage; on passe d'un idéal de bonheur à un autre, d'un refus de l'amour à une soumission joyeuse. La formule qui mieux que toute autre résume la position qu'occupe Marivaux dans le développement de la comédie est le titre de l'une de ses pièces: "le triomphe de l'amour".



## BIBLIOGRAPHIE

### A. SOURCES.

Dans la mesure du possible, nous avons utilisé, pour chaque pièce, le texte de la première édition conservée à la Bibliothèque Nationale. Les exceptions sont les suivantes:

Pour Molière, nous avons utilisé l'édition des Oeuvres Complètes de Molière faite par Gustave Michaut (Collection Nationale des classiques français, Paris 1949, 11 vol.). Cette édition reproduit pour toutes les pièces de Molière le texte de l'édition originale, à certains détails de ponctuation près;

Pour Brueys et Palaprat, nous avons utilisé le texte de leurs Oeuvres de Théâtre (Paris 1755-6);

Pour le Recueil de Gherardi, nous avons utilisé l'édition publiée à Amsterdam en 1701. Cette édition, basée sur celle de Paris de 1700, est beaucoup plus complète que les précédentes;

Pour Destouches, nous avons utilisé l'édition de ses Oeuvres publiée à Paris en 1748. Cette édition, la dernière publiée du vivant de Destouches, est revue et corrigée par l'auteur;

Pour les auteurs qui écrivent pour le Théâtre-Italien à partir de 1718, nous avons utilisé le texte du Nouveau Théâtre Italien (Paris 1733). Nous avons utilisé le texte de ce recueil pour les pièces de Marivaux qui y figurent. Pour les autres pièces de Marivaux, nous avons consulté la dernière édition publiée du vivant de Marivaux, c'est-à-dire l'édition des Oeuvres de Théâtre (Paris 1758).

Nous avons établi une liste chronologique des sources selon la date de la première représentation de chaque pièce. Nous indiquons aussi, pour chaque pièce, la date de l'édition que nous avons utilisée.



MOLIERE,	<u>1653 (?)</u> L'Etourdi. (1).
MOLIERE,	<u>1656.</u> Le Dépit Amoureux.
MOLIERE,	<u>1659.</u> Les Précieuses Ridicules.
MOLIERE,	<u>1660.</u> Sganarelle, ou le Cocu imaginaire.
MOLIERE, MOLIERE, MOLIERE,	<u>1661.</u> Don Garcie de Navarre. L'Ecole des Maris. Les Fâcheux.
MOLIERE,	<u>1662.</u> L'Ecole des Femmes.
MOLIERE, MOLIERE,	<u>1663.</u> La Critique de l'Ecole des Femmes. L'Impromptu de Versailles.
MOLIERE, MOLIERE, MOLIERE,	<u>1664.</u> Le Mariage Forcé. La Princesse d'Elide. Le Tartuffe.
MOLIERE, MOLIERE,	<u>1665.</u> Don Juan. L'Amour Médecin.
MOLIERE, MOLIERE, MOLIERE,	<u>1666.</u> Le Misanthrope. Le Médecin malgré lui. Mélécerte.
MOLIERE,	<u>1667.</u> Le Sicilien.
MOLIERE, MOLIERE,	<u>1668.</u> Amphitryon. George Dandin.

T. Comme nous l'avons déjà signalé, nous avons utilisé, pour toutes les pièces de Molière, l'édition des Oeuvres Complètes faite par Gustave Michaut (Paris, 1949, 11 tomes).

MOLIÈRE,	<u>1668</u> (suite). L'Avare.	
MOLIÈRE,	<u>1669.</u> Monsieur de Pourceaugnac.	
MOLIÈRE, MOLIÈRE,	<u>1670.</u> Les Amants Magnifiques. Le Bourgeois Gentilhomme.	
MOLIÈRE & CORNEILLE, MOLIÈRE, MOLIÈRE,	<u>1671.</u> Psyché. Les Fourberies de Scapin. La Comtesse d'Escarbagnas.	
MOLIÈRE,	<u>1672.</u> Les Femmes Savantes.	
MOLIÈRE,	<u>1673.</u> Le Malade Imaginaire.	
MONTFLEURY, BRÉCOURT,	<u>1674.</u> Trigaudin. L'Ombre de Molière.	Paris 1674. Paris 1674.
CORNEILLE & DE VIZÉ,	<u>1676.</u> L'Inconnu.	Paris 1676.
CORNEILLE,	<u>1677.</u> Le Festin de Pierre.	
MONTFLEURY,	<u>1678.</u> La Dame Médecin. ( <u>Oeuvres</u> , Paris 1705).	
CORNEILLE & DE VIZÉ,	<u>1679.</u> La Devineresse.	Paris 1680.
LA CHAPPELLE, POISSON, HAUTEROCHE,	<u>1680.</u> Les Carrosses d'Orléans. Les Fous divertissans. Crispin médecin.	Paris 1681. Paris 1681. Paris 1680.
CHAMPMESLÉ, CORNEILLE & DE VIZÉ, LA THUILLERIE,	<u>1681.</u> Les Fragmens de Molière. La Pierre Philosophale. Crispin bel esprit.	Paris 1682. Paris 1681. Paris 1681.
CHAMPMESLÉ, CHAMPMESLÉ,	<u>1682.</u> Le Parisien. La Rue Saint Denys.	Paris 1683. Paris 1682.

<u>1682 (suite).</u>		
FATOUVILLE,	Arlequin Mercure Galant.	Gherardi (1).
FATOUVILLE,	La Matrone d'Ephèse.	Gherardi.
FATOUVILLE,	Arlequin lingère du palais.	Gherardi.
<u>1683.</u>		
FATOUVILLE,	Arlequin Protée.	Gherardi.
BOURSAULT,	La Comédie sans titre.	Paris 1694.
<u>1684.</u>		
FATOUVILLE,	Arlequin Empereur dans la lune.	Gherardi.
FATOUVILLE,	Arlequin Jason.	Gherardi.
HAUTEROCHÉ,	La Dame Invisible.	Paris 1685.
HAUTEROCHÉ,	Le Cocher Supposé.	Paris 1685.
<u>1685.</u>		
FATOUVILLE,	Arlequin chevalier du soleil.	Gherardi.
FATOUVILLE,	Isabelle Médecin.	Gherardi.
FATOUVILLE,	Colombine avocat pour et contre.	Gherardi.
BARON,	Le Rendez-vous des Thuilleries.	Paris 1686.
DANCOURT,	Le Notaire Obligeant, ou les Fonds Perdus.	s.l.n.d.
BARON,	Les Enlèvements.	Paris 1686.
CHAMPMESLÉ,	Le Florentin.	s.l.n.d.
SAINT-YON.	Les Mœurs du Temps (2).	
<u>1686.</u>		
BARON,	L'Homme à bonne fortune.	Paris 1686.
BARON,	La Coquette et la fausse prude.	Paris 1687.
<u>1687.</u>		
FATOUVILLE,	Le Banqueroutier.	Gherardi.
DANCOURT,	La Désolation des Joueuses.	Paris 1688.
DANCOURT & SAINT-YON,	Le Chevalier à la mode.	Paris 1688.
BARON,	Le Jaloux.	Théâtre, Paris 1736.
DELOSME DE MONTCHESNAY,	La Cause des Femmes.	Gherardi.

1. Gherardi, Le Théâtre Italien, Amsterdam 1701, 6 tomes.  
 2. Voir les Frères Parfaict, Histoire du Théâtre François depuis son origine ... (Amsterdam 1735) t. 12 pp. 493-8, où une partie de la pièce est reproduite.

1688.

DELOSME DE MONCHESNAY,	Critique de la Cause des Femmes.	Gherardi.
REGNARD,	Le Divorce.	Gherardi.
DANCOURT,	La Maison de Campagne.	Paris 1691.
FATOUVILLE,	Le Marchand Duppé.	Gherardi.

1689.

FATOUVILLE,	Colombine Femme Vangée.	Gherardi.
REGNARD,	La Descente de Mezzetin aux Enfers.	Gherardi.
DELOSME DE MONCHESNAY,	Mezzetin Grand Sophy de Perse.	Gherardi.
BRUEYS & PALAPRAT,	Le Concert ridicule.	Oeuvres de Théâtre, Paris 1755-6.

1690.

REGNARD,	Arlequin homme à bonne fortune.	Gherardi.
BOURSAULT,	Les Fables d'Esopé.	Paris 1690.
REGNARD,	Critique de l'homme à bonne fortune.	Gherardi.
DANCOURT,	La Folle Enchère.	Paris 1691.
DANCOURT,	L'Esté des Coquettes.	Paris 1701.
PALAPRAT,	Le Ballet extravagant.	Oeuvres de Théâtre, Paris 1755-6.
HAUTEROCHÉ,	Les Bourgeoises de Qualité.	Paris 1691.
REGNARD,	Les Filles Errantes.	Gherardi.
FATOUVILLE,	La Fille savante.	Gherardi.

1691.

REGNARD,	La Coquette ou l'Académie des Dames.	Gherardi.
BRUEYS & PALAPRAT,	Le Grondeur.	Oeuvres de Théâtre, Paris 1755-6.
LENOBLE,	Esopé.	Gherardi.
DANCOURT,	La Parisienne.	Paris 1694.
BRUEYS & PALAPRAT,	Le Muet.	Oeuvres de Théâtre, Paris 1755-6.
LENOBLE,	Les Deux Arlequins.	Gherardi.
L.A.D.S.M.	Ulysse et Circé.	Gherardi.
DELOSME DE MONCHESNAY,	Le phénix.	Gherardi.

1692.

DANCOURT,	La Femme d'Intrigues.	Paris 1710.
DUFRESNY,	L'Opéra de Campagne.	Gherardi.
PALAPRAT,	Arlequin Phaeton.	Gherardi.
DUFRESNY,	Le Négligent.	Paris 1728.
FATOUVILLE,	La Précaution Inutile.	Gherardi.
DANCOURT,	L'Opéra de Village.	Paris 1693.
DANCOURT,	L'Impromptu de Garnison.	Paris 1693.
DUFRESNY,	L'Union des deux Opéras.	Gherardi.

PALAPRAT, DANCOURT, REGNARD & DUFRESNY,	<u>1692</u> (suite). La Fille de bon sens. Les Bourgeoises à la mode. Les Chinois.	Gherardi. Paris 1693. Gherardi.
PALAPRAT,  REGNARD & DUFRESNY, DUFRESNY, CHAMPMESLÉ, D.L.M., L.C.D.V.,  DUFRESNY, ?  BRUEYS,	<u>1693.</u> La Prude du Temps.  La Baguette de Vulcain. Les Adieux des Officiers. Je vous prens sans verd. Les Originaux. Les Aventures des Champs Elisées. Les Mal-Assortis. La Fontange ou les Façonnières. L'Important.	Oeuvres de Théâtre, Paris 1755-6. Gherardi. Gherardi. Paris 1699. Gherardi.  Gherardi. Gherardi.  Amsterdam 1694. Oeuvres de Théâtre, Paris 1755-6. Gherardi.
DELOSME DE MONCHESNAY,	Les Souhaits.	Gherardi.
REGNARD, L.A.P., REGNARD, BIANCOLELLI,	<u>1694.</u> La Naissance d'Amadis. Le Bel-Esprit. Attendez-moy sous l'Orme. Arlequin défenseur du beau sexe.	Gherardi. Gherardi. Paris 1694. Gherardi.
REGNARD, BIANCOLELLI, J.-B. ROUSSEAU, BOURSAULT, DUFRESNY, DANCOURT, BIANCOLELLI,	La Sérénade. La Fontaine de Sapience. Le Caffé. Les Mots à la Mode. Le Départ des Comédiens. Les Vendanges. La Fausse Coquette.	Paris 1695. Gherardi. Paris 1694. Paris 1694. Gherardi. Paris 1694. Gherardi.
BIANCOLELLI,  DUFRESNY, DE VIZÉ, BIANCOLELLI, MONGIN, DANCOURT, DANCOURT, GHERARDI & BRUGIERE DE BARANTE,	<u>1695.</u> Le Tombeau de Maistre André. Attendez-moy sous l'orme. Les Dames Vangées. La Thèse des Dames. Les Promenades de Paris. Le Tuteur. La Foire de Bezons.	Gherardi. Gherardi, Paris 1695. Gherardi. Gherardi. Paris 1695. Paris 1695.
DANCOURT, REGNARD & DUFRESNY,	Le Retour de la Foire de Bezons. Les Vendanges de Suresnes. La Foire Saint Germain.	Gherardi. Paris 1696. Gherardi.
DANCOURT,	<u>1696.</u> La Foire Saint Germain.	Paris 1696.

<u>1696 (suite).</u>		
REGNARD & DUFRESNY, BOISFRAN,	Les Momies d'Egypte. Les Bains de la Porte Saint Bernard.	Gherardi. Gherardi.
2 DANCOURT, DANCOURT, J.-B. ROUSSEAU, REGNARD, BIANCOLELLI,	Les Petits Maîtres d'Été. Les Eaux de Bourbon. Les Vacances. Le Flatteur. Le Joueur. Arlequin Misanthrope.	Paris 1696. Paris 1697. Paris 1697. Paris 1697. Paris 1700. Gherardi.
<u>1697.</u>		
DUFRESNY & BIANCOLELLI, DUFRESNY, DUFRESNY & BIANCOLELLI, BRUEYS,	Pasquin et Marforio, médecins des mœurs. Le Chevalier Joueur. Les Fées, ou les contes de ma mère l'oye. Les Empiriques.	Gherardi. Paris 1697. Gherardi. Oeuvres de Théâtre, Paris 1755-6.
DANCOURT, DANCOURT, DANCOURT, REGNARD,	La Loterie. Le Charivari. Le Retour des Officiers. Le Distrain.	Paris 1697. Paris 1697. Paris 1698. Oeuvres, Paris 1714.
<u>1698.</u>		
DANCOURT, DANCOURT,	Les Curieux de Compiègne. Le Mari retrouvé.	Paris 1698. Paris 1698.
<u>1699.</u>		
DUFRESNY,  DUFRESNY, DANCOURT, DANCOURT,	La Malade sans Maladie.  La Nopce interrompue. Les Fées. Les Enfants de Paris.	Oeuvres, Paris 1731. Paris 1699. Paris 1699. Paris 1705.
<u>1700.</u>		
REGNARD, REGNARD, DANCOURT, LESAGE, LESAGE, DUFRESNY, DANCOURT, J.-B. ROUSSEAU,	Démocrite. Le Retour imprévu. L'Opérateur Barry. (1). Don Félix de Mendocce (2). Le Traître Puni (2). L'Esprit de contradiction. Les Trois Cousines. Le Capricieux.	Paris 1700. Paris 1700. Paris 1702.  Paris 1700. Paris 1725. Paris 1701.

1. Selon Lancaster (Sunset p. 336), l'Opérateur Barry a été joué pour la première fois chez Pontchartrain au mois de février 1700. En 1702, la pièce a été jouée à la Comédie-Française avec un prologue différent.  
2. Voir Recueil des Pièces mises au théâtre françois par M. Le Sage, Paris 1739.

<u>1701.</u>		
DANCOURT,	Colin-Maillard.	Paris 1701.
BOURSAULT,	Esope à la Cour.	Paris 1722 (1).
LESAGE,	Le Point d'Honneur (2).	
<u>1702.</u>		
DUFRESNY,	Le Double Veuve.	Paris 1701.
BOINDIN,	Le Bal d'Auteuil.	Paris 1702.
LA MOTTE,	La Matrone d'Ephèse.	Paris 1702.
J.-B. ROUSSEAU,	La ceinture magique.	s.l.n.d.
<u>1703.</u>		
DUFRESNY,	Le Faux Honnête-Homme.	Paris 1704.
BARON,	L'Andrienne.	Paris 1694.
<u>1704.</u>		
REGNARD,	Les Folies Amoureuses.	Paris 1704.
BOINDIN,	Le Port de Mer.	Paris 1704.
DANCOURT,	Le Galant Jardinier.	Paris 1705.
<u>1705.</u>		
BARON,	Les Adelpes.	Théâtre, Paris 1736.
REGNARD,	Les Ménéchmes.	Paris 1706.
<u>1706.</u>		
BRUEYS,	L'Avocat Patelin.	Oeuvres de Théâtre, Paris 1755-6.
<u>1707.</u>		
LESAGE,	Don César Ursin. (2).	
LESAGE,	Crispin rival de son maître.	Paris 1707.
LEGRAND,	La Femme fille et veuve.	Paris 1707.
LAFONT.	Danaë ou Jupiter Crispin.	Paris 1707.
DUFRESNY,	Le Faux Instinct.	Paris 1707.
DANCOURT,	La Trahison punie.	Paris 1708.
<u>1708.</u>		
REGNARD,	Le Légataire universel.	Paris 1714.
REGNARD,	La Critique du Légataire.	Paris 1708.
DUFRESNY,	Le Jaloux honteux.	Paris 1707.
DANCOURT,	Madame Artus.	Paris 1708.
LEGRAND,	L'Amour Diable.	Paris 1708.
<u>1709.</u>		
LESAGE,	Turcaret.	Paris 1709.

1. Ce n'est pas la première édition de cette pièce. Nous l'avons utilisée parce que c'est une édition "corrigée".

2. Recueil des Pièces mises au théâtre françois par M. Le Sage,  
Paris 1739.



<u>1709 (suite).</u>		
LEGRAND,	La Famille extravagante.	Paris 1709.
LEGRAND,	La Foire Saint Laurent.	Paris 1709.
CAMPISTRON,	Le Jaloux Désabusé.	Paris 1710.
<u>1710.</u>		
LAFONT,	Le Naufrage.	Paris 1710.
DANCOURT,	La comédie des comédiens,	
	ou l'Amour Charlatan,	Paris 1710.
DANCOURT,	Les Agioteurs.	Paris 1710.
DESTOUCHES,	Le Curieux Impertinent.	Oeuvres, Paris 1748.
<u>1711.</u>		
ALAIN & LEGRAND,	L'Epreuve Réciproque.	Paris 1711.
<u>1712.</u>		
DESTOUCHES,	L'Ingrat.	Oeuvres, Paris 1748.
LEGRAND,	La Métamorphose amoureuse.	Paris 1712.
LAFONT,	L'Amour Vangé.	Paris 1712.
<u>1713.</u>		
DESTOUCHES,	L'Irrésolu.	Oeuvres, Paris 1748.
LAFONT,	Les trois frères rivaux.	Paris 1713.
LEGRAND,	L'Usurier Gentilhomme.	Paris 1713.
<u>1714.</u>		
DANCOURT,	Les Festes nocturnes du	
	Cours.	Paris 1714.
DANCOURT,	Le Vert Galant.	Paris 1714.
<u>1715.</u>		
DESTOUCHES,	Le Médisant.	Oeuvres, Paris 1748.
DUFRESNY,	La Coquette de Village.	Paris 1715.
<u>1716.</u>		
DESTOUCHES,	Le Triple Mariage.	Oeuvres, Paris 1748.
LEGRAND,	L'Aveugle Clairvoyant.	Paris 1716.
<u>1717.</u>		
DESTOUCHES,	L'Obstacle Imprévu.	Oeuvres, Paris 1748.
<u>1718.</u>		
LEGRAND,	Le Roy de Cocagne.	Paris 1719.
AUTREAU,	Le Naufrage au Port-à-	
	l'Anglois.	N.T.I. (1).

1. C'est-à-dire le recueil intitulé le Nouveau Théâtre Italien (Paris 1733).

DANCOURT,	<u>1718</u> (suite). La Météempsicose des Amours. Paris 1718.	
DUFRESNY, DUFRESNY,	<u>1719</u> . Le Dédit. La Réconciliation normande.	Paris 1719. Paris 1719.
MARIVAUD, AUTREAU,	<u>1720</u> . Arlequin poli par l'amour. Les Amans Ignorans.	N.T.I. N.T.I.
DREVETIÈRE DE L'ISLE, DESPORTES, DUFRESNY,	<u>1721</u> . Arlequin Sauvage. La Veuve Coquette. Le Mariage fait et rompu.	N.T.I. N.T.I. Paris 1721.
MARIVAUD, DREVETIÈRE DE L'ISLE, LEGRAND,	<u>1722</u> . La Surprise de l'Amour. Timon le Misanthrope. Le Galant Coureur.	N.T.I. N.T.I. Paris 1722.
MARIVAUD, AUTREAU, BEAUCHAMPS,	<u>1723</u> . La Double Inconstance. La Fille Inquiète, ou le besoin d'aimer. Le Jaloux.	N.T.I. N.T.I. N.T.I.
MARIVAUD, MARIVAUD, MARIVAUD,	<u>1724</u> . Le Prince Travesti. La Fausse Suivante. Le Dénouement Imprévu.	N.T.I. N.T.I. Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
MONICAULT, LEGRAND,	Le Dédain Affecté. Les Paniers, ou la Vieille Prétieuse.	N.T.I. Paris 1724.
D'ALLAINVAL, MARIVAUD, MARIVAUD, DREVETIÈRE DE L'ISLE,	<u>1725</u> . L'Embarras des Richesses. L'Isle des Esclaves. L'Héritier de Village. Le Faucon et les oyseaux de Boccace.	N.T.I. N.T.I. N.T.I. N.T.I.
Mlle. RICCOBONI, D'ALLAINVAL, JOLLY, SAINT-FOIX,	<u>1726</u> . Le Naufrage. Le Tour de Carnaval. La Capricieuse. Le Philosophe Dupe de l'Amour.	N.T.I. N.T.I. N.T.I. N.T.I.
JOLLY, ROMAGNESI, GUEULLETTE, LEGRAND,	La Femme Jalouse. Le Temple de la Vérité. L'Amour Précepteur. La Nouveauté.	N.T.I. N.T.I. N.T.I. Paris 1727.

	<u>1727.</u>	
DESTOUCHES,	Le Philosophe Marié.	Oeuvres, Paris 1748.
MARIVAUX,	L'Isle de la Raison.	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
MARIVAUX,	La (Seconde) Surprise de l'Amour.	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
BEAUCHAMPS,	Le Portrait.	N.T.I.
BEAUCHAMPS,	Les Effets du Dépit.	N.T.I.
BEAUCHAMPS,	Les Amans Réunis.	N.T.I.
GUEULLETTE,	L'Horoscope Accompli.	N.T.I.
	<u>1728.</u>	
D'ALLAINVAL,	L'Ecole des Bourgeois.	Paris 1729.
MARIVAUX,	Le Triomphe de Plutus.	N.T.I.
DOMINIQUE & ROMAGNESI,	Arlequin Hulla.	N.T.I.
DOMINIQUE & ROMAGNESI,	Les Paysans de Qualité.	N.T.I.
DOMINIQUE & ROMAGNESI,	Les Débuts.	N.T.I.
F.	Le Retour de Tendresse, ou la feinte véritable.	N.T.I.
	<u>1729.</u>	
DESTOUCHES,	Les Philosophes amoureux.	Oeuvres, Paris 1748.
MARIVAUX,	La Colonie (1).	
	<u>1730.</u>	
MARIVAUX,	Le Jeu de l'Amour et du hasard.	N.T.I.
	<u>1731.</u>	
MARIVAUX,	La Réunion des Amours.	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
CASTÉRA,	Le Phénix.	N.T.I.
DUFRESNY,	Le Faux Sincère.	Oeuvres, Paris 1731.
	<u>1732.</u>	
DESTOUCHES,	Le Glorieux.	Oeuvres, Paris 1748.
MARIVAUX,	Le Triomphe de l'Amour.	N.T.I.
MARIVAUX,	Les Serments Indiscrets.	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
MARIVAUX,	L'Ecole des Mères (2).	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.

1. Cette pièce a été jouée pour la première fois en 1729 sous le titre la Nouvelle Colonie. Elle avait en 1729 trois actes; Marivaux l'a réduit en un seul acte, et on a joué la pièce sous cette forme en 1750. La Colonie ne figure pas dans les éditions de Marivaux antérieures à 1878. Nous avons utilisé le texte de l'édition de Fournier et Bastide (Théâtre Complet de Marivaux, Paris 1946).
2. Cette pièce a été jouée au Théâtre-Italien.

RICCOBONI & ROMAGNESI,	<u>1732</u> (suite). Les Amusemens à la mode.	N.T.I.
MARIVAUX,	<u>1733.</u> L'Heureux Stratagème. (1).	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
DOMINIQUE, ROMAGNESI,	Les Quatre Semblables. Le Temple du Goust.	N.T.I. N.T.I.
MARIVAUX,	<u>1734.</u> La Méprise (1).	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
MARIVAUX,	Le Petit-Maitre Corrigé.	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
MARIVAUX,	<u>1735.</u> La Mere Confidente (1).	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
ROMAGNESI,	La Feinte Inutile.	N.T.I.
MARIVAUX,	<u>1736.</u> Le Legs.	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
DESTOUCHES,	La Fausse Agnès.	Oeuvres, Paris 1748.
MARIVAUX,	<u>1737.</u> Les Fausses Confidences (1).	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
DESTOUCHES,	L'Ambitieux et l'Indiscrete.	Oeuvres, Paris 1748.
MARIVAUX,	<u>1738.</u> La Joie Imprévue (1).	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
MARIVAUX,	<u>1739.</u> Les Sincères (1).	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.
MARIVAUX,	L'Epreuve (1).	Oeuvres de Théâtre, Paris 1758.

MARIVAUX,

1744.  
La Dispute.

Oeuvres de Théâtre,  
Paris 1758.

MARIVAUX,

1746.  
Le Préjugé Vaincu.

Oeuvres de Théâtre,  
Paris 1758.

B. CRITIQUE.

- ADAM, A. Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle.  
Paris 1948-56. 5 vol.  
T. 3: L'Apogée du Siècle. Boileau, Molière.  
T. 5: La Fin de l'Ecole Classique (1680-1715).
- AGHION, M. Le Théâtre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris 1926.
- ARNAVON, J. Morale de Molière. Paris 1945.
- ATTINGER, G. L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Français. Paris 1950.
- BARRAS, M. The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau. New York, 1933.
- BAUMAL, F. Molière auteur précieux. Paris 1924.
- Le Féminisme du temps de Molière. Paris 1926.
- BÉNICHOU, P. Morales du Grand Siècle. Paris 1948.
- BERTAUT, J. La Jeune Fille dans la littérature française. Paris 1910.
- BORGERHOFF, E. B. O. The Evolution of liberal theory and practice in the French Theatre, 1680-1757. Princeton 1936.
- BRAY, R. La Préciosité et les Précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux. Paris 1948.
- Molière homme de théâtre (nouvelle éd.). Paris 1963.
- BRENNER, C. D. A Bibliographical List of Plays in the French Language, 1700-89. Berkely 1947.
- BRUNETIÈRE, F. Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. Paris 1891.  
Série IV: La Morale de Molière.
- Les époques du Théâtre Français. Paris 1891.
- CABEEN, D.C. (éd.). A Critical Bibliography of French Literature.  
Syracuse 1947-  
Vol. 3: The Seventeenth Century. 1961.  
Vol. 4: The Eighteenth Century. 1951.
- CALAME, A. Regnard, sa vie et son oeuvre. Paris 1960.

- CLARÉTIE, L. Nos petites grand'mères. La jeune fille au XVIIIe siècle. Tours 1901.
- DEJOB, C. Les Femmes dans la comédie française et italienne au XVIIIe siècle. Paris 1899.
- DELOFFRE, F. Marivaux et le marivaudage, étude de langue et de style. Paris 1955.
- Introduction à son édition du Petit-Maitre Corrigé de Marivaux. Genève et Lille, 1955.
- DENISE, L., & VIAL, P. Idées et doctrines littéraires du XVIIIe siècle. 10e éd., Paris 1937.
- DESCHAMPS, G. Marivaux. Paris 1897.
- DESNOIRETERRES, G. La Comédie satirique au XVIIIe siècle. Paris 1885.
- DOMANN, W. Dufresny's Lustspiele. Leipzig 1904.
- DONNAY, M. Le Théâtre d'Amour. Dans: Le Théâtre à Paris au XVIIIe siècle (Conférences du Musée Carnavalet, 1929). Paris 1930.
- EHRARD, J. L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle. 2 vol., Paris 1963.
- FAGUET, E. En lisant Molière. Paris 1914.
- FLEURY, J. Marivaux et le Marivaudage. Paris 1881.
- FONTAINE, L. Le théâtre et la philosophie au XVIIIe siècle. Versailles 1878.
- FORKEY, L. O. The Rôle of Money in French Comedy during the Reign of Louis XIV. Baltimore 1947.
- GAIFFE, F. Le drame en France au XVIIIe siècle. Paris 1910.
- Le rire et la scène française. Paris 1931.
- GARAPON, R. La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du moyen âge à la fin du XVIIe siècle. Paris 1957.
- GAZAGNE, P. Marivaux par lui-même. Paris 1958.
- GLOTZ, M., & MAIRE, M. Salons du XVIIIe siècle. Paris 1945.
- GONCOURT, E. & J. de. La Femme au XVIIIe siècle. Paris 1862.
- GOSSOT, E. Marivaux moraliste. Paris 1881.



- GREEN, F.C. Minuet. London 1935.
- GREENE, E.J.H. Marivaux. Dans: University of Toronto Romance Series 9. Toronto 1965.
- GREUTE, G. (éd.). Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Dix-septième siècle. Paris 1954.
- Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Dix-huitième siècle. 2 vol., Paris 1960.
- GUILLEMOT, J. L'idée dramatique chez les maîtres du théâtre, de Corneille à Dumas fils. Paris 1910.
- HALLAYS-DABOT, V. Histoire de la censure théâtrale en France. Paris 1862.
- HALPHEN, L. & DOUCET, R. Histoire de la société française. Paris 1953.
- HANKISS, J. Philippe-Néricault Destouches: l'homme et l'oeuvre. Debreczen 1918.
- HAZARD, P. La crise de la conscience européenne, 1680-1715. Paris 1942.
- HOFFMANN, A. E. Boursault. Metz 1902.
- HOLBROOK, W. C. Secret marriage in 18th Century French Comedy. Dans: Modern Language Notes (mai 1938), pp. 340-4.
- The Young Widow in 18th Century French Comedy. Dans: Publications of the Modern Languages Association of America, no. 47, pp. 1113-1119.
- HOLZBECHER, K. Denkart und Denkform von Pierre de Marivaux. Berlin 1936.
- HUBERT, J.D. Molière and the comedy of intellect. Berkely 1962.
- IRMEN, F. Liebe und Freundschaft in der Französischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Speyer-am-Rhein 1937.
- JAMIESON, R. K. Marivaux, a study in sensibility. New York, 1941.
- JOURDAIN, E. F. Dramatic Theory and Practice in France, 1690-1808. London 1921.
- KAPP, M. Die Frauengestalten in Molière's Werken. Halle 1925.
- KLINGLER, O. Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi. Strassburg 1902.
- LAFLEURIEL, P. Amour et marivaudage. Moulins 1934.

- LAHARPE, J. F. Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne. 16 vol., Paris an VII-an XIII (1798-1804).  
T. XI, deuxième partie: De la Comédie dans le dix-huitième siècle.
- LANCASTER, H.C. A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century.  
Part 3: The Period of Molière. 2 vol., Baltimore 1936.  
Part 4: The Period of Racine. 2 vol., Baltimore 1940.
- Sunset. A History of Parisian Drama in the Last Years of Louis XIV. Baltimore 1940.
- LANSON, G. Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante. Paris 1887.
- Histoire de la littérature française. 12e éd., Paris 1912.
- Manuel bibliographique de la littérature française moderne: 16e, 17e, 18e, et 19e siècles. Paris 1921.
- LARROUMET, G. Marivaux, sa vie et son oeuvre. Paris 1882.
- LECLERC, L. (pseudonyme CELLER). Etudes dramatiques: la galanterie au théâtre. Paris 1875.
- LEMAITRE, J. La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt. Paris 1882.
- LENIENT, C. La comédie en France au XVIIIe siècle. Paris 1888.
- LINTILHAC, E. Histoire générale du théâtre en France. 5 vol., Paris 1904-10.  
T. III: La Comédie, XVIIe siècle. 1908.  
T. IV: La Comédie, XVIIIe siècle. 1909.
- LUTHY, K. Les femmes dans l'oeuvre de Marivaux. Bienne 1943.
- McKEE, K. N. The Theater of Marivaux. London 1958.
- MAUZI, R. L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle. Paris 1960.
- MELCHER, E. Trends in recent criticism of the Eighteenth Century French Theatre. Dans: Romanic Review, no. 29 (1938), pp. 160-66.
- MEYER, E. Un défenseur des droits de la femme en 1722: Marivaux précurseur du féminisme. S.l.n.d.
- MICHAUT, G. La Jeunesse de Molière. Paris 1922.
- Les Débuts de Molière à Paris. Paris 1923.
- Les Luttres de Molière. Paris 1925.

- MOLAND, L. Molière et la comédie italienne. Paris 1867.
- MOORE, W. G. Molière, a New Criticism. Oxford 1949.
- MORNET, D. Molière. 6e éd., Paris 1958.
- NURSE, P. H. Molière, précurseur de Marivaux. Dans: Revue des Sciences humaines, 1960, p. 379.
- PFUNDT, W. Das komische Element in den Komödien Marivaux's. Leipzig 1913.
- PILON, E. La vie de famille au XVIIIe siècle. Paris 1928.
- POULET, G. Etudes sur le temps humain (2): La Distance Intérieure. Paris 1952.
- QUEMADA, B. Les termes de mode dans la comédie des Mots à la mode de Boursault. Dans: Le Français Moderne, 1953-4.
- RATERMANIS, J. B. Etude sur le comique dans le théâtre de Marivaux. Paris 1961.
- REYNIER, G. Thomas Corneille, sa vie et son théâtre. Paris 1892.
- La Femme au XVIIe siècle, ses ennemis et ses défenseurs. Paris 1929.
- ROMANO, D. Essai sur le comique de Molière. Berne 1950.
- ROUGEMONT, D. de. L'amour et l'occident. Paris 1939.
- SAGNAC, P. La formation de la société française moderne. Paris 1946.
- SAINTONGE, P. & CHRIST, R. W. Fifty Years of Molière Studies, a Bibliography 1892-1941. Baltimore 1942.
- SAULNIER, V.-L. La littérature française du siècle classique, 1610-1715. 6e éd., Paris 1961.
- SCHWARTZ, H. S. Jacques Autreau. Dans: Publications of the Modern Languages Association of America, 1931, t. XLVI, pp. 498-532.
- SHARON D'OBREMER, M.-A. Les rôles des femmes dans la comédie française de Molière à Marivaux. Paris 1941.
- TILLEY, A. Molière. 2e impression, Cambridge 1936.
- TRAHARD, P. Les maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle. 4 vol., Paris 1931-33.
- YOUNG, B. E. Michel Baron. Paris 1905.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS . . . . . 3.

PREMIÈRE PARTIE  
Le problème posé.

CHAPITRE PREMIER. Molière . . . . . 9.

Molière et les critiques, p. 9 - contradictions dans la "philosophie" de Molière, p. 12 - deux conceptions de l'amour, p. 17 - les personnages égoïstes, p. 18 - les pères, p. 18 - les "souponnants ridicules", p. 20 - la peur du "cocuage", p. 23 - la possession sentimentale, p. 24 - les femmes, p. 30 - les personnages égoïstes font valoir leurs droits, p. 31 - les pères, p. 31 - les soupçonnants ridicules, p. 33 - les jaloux, p. 38 - les personnages égoïstes critiquent la société, p. 46 - ceux qui recherchent la liberté, p. 53 - sur le plan familial, p. 53 - sur le plan social, p. 56 - sur le plan sentimental, p. 57 - les amoureux en général sont respectueux et soumis, p. 63 - leurs modes de conduite, p. 65 - leur monde romanesque, p. 69 - leur "préciosité", p. 72 - absence de problèmes graves, p. 74 - conclusion, p. 77.

DEUXIÈME PARTIE  
Une solution paradoxale: l'amour à la mode.

CHAPITRE DEUXIÈME. Thèmes et tendances dans le théâtre comique après Molière . . . . . 80.

Les critiques et la comédie après Molière, p. 80 - la comédie et la société, p. 83 - l'intention des auteurs, p. 85 - Montfleury, p. 88 - La Chapelle, p. 89 - La Thuillerie, p. 90 - Champmeslé, p. 90 - Hauteroche, p. 95 - Corneille et De Vize, p. 97 - Boursault, p. 102 - Baron, p. 110 - Saint-Yon, p. 118 - Dancourt, p. 120 - Brueys et Palaprat, p. 125 - Regnard, p. 127 - Dufresny, p. 136 - le Recueil de Gherardi, p. 143 - Lesage, p. 152 - Campistron, p. 156 - la comédie après 1709, p. 157 - conclusion, p. 158.

CHAPITRE TROISIÈME. La liberté et le mariage . . . . . 159.

Les amoureux recherchent la liberté de plus en plus, p. 160 - ils sont plus hardis, p. 160 - les enfants précoces, p. 164 - la réaction des pères, p. 167 - la liberté dans le mariage, p. 173 - l'importance de l'argent, p. 176 - pour les femmes, p. 177 - pour les hommes, p. 184 - la "technique" de la femme, p. 190 - la beauté et la toilette, p. 191 - les "mines" et les "minauderies", p. 199 - la "pudeur", p. 201 - la "technique" de l'homme, p. 206 - la toilette, p. 206 - les langueurs et les soupirs, p. 209 - les "promesses de mariage par manière de conversation", p. 217 - les mariages irréguliers, p. 218 - les entremetteuses, p. 221 - les maris complaisants, p. 225 - les maris brutaux, p. 225a - les femmes font enrager leurs maris, p. 227 - les maris jaloux sont ridiculisés, p. 230 - les ménages désunis, p. 233 - conclusion, p. 238.

CHAPITRE QUATRIÈME. La liberté et l'amour (1): l'amour  
à la mode . . . . . 240.

La recherche de la liberté exige un climat moral particulier, p. 241 - refus d'accepter une morale austère, p. 241 - on se moque des prudes, p. 242 - le problème du plaisir et de la vertu, p. 249 - le rôle de l'opinion publique, p. 252 - l'importance de la mode, p. 258 - l'importance des plaisirs de la vie sociale, p. 259 - les salons, p. 259 - la conversation et le langage, p. 261 - le jeu, p. 264 - la galanterie, p. 267 - les spectacles, p. 270 - les promenades, p. 272 - les bains, p. 276 - les cafés, p. 276 - la foire, p. 277 - les plaisirs de la table, p. 281 - les amoureux veulent se libérer de toute contrainte, p. 283 - la mode détermine la nature de l'amour, p. 286 - mépris de l'amour "démodé", p. 287 - l'amour romanesque a passé de mode, p. 290 - les amoureux agissent "sans façon", p. 292 - les précieuses, p. 297 - la mode détermine ceux qui sont dignes d'être aimés, p. 302 - les Parisiens et les provinciaux, p. 302 - les "jolis hommes", p. 310 - les "petits-mâîtres", p. 314 - les bourgeois, p. 319 - les Abbés, p. 324 - les marchands, p. 327 - conclusion, p. 328.

CHAPITRE CINQUIÈME. La liberté et l'amour (2): la défense  
du "moi" . . . . . 330.

L'amour et la liberté chez Molière, p. 330 - dans la comédie de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, p. 332 - le "repos" et le bonheur, p. 333 - l'amour romanesque ne cadre pas avec le "repos", p. 339 - l'amour romanesque entraîne un engagement, p. 339 - l'amour romanesque est présenté comme l'un des éléments dans un conflit, p. 344 - senti comme une fatalité, p. 348 - le problème de l'amour et de la souffrance, p. 352 -



la jalousie, p. 355 - la "métaphysique nouvelle", p. 362 -  
le mépris de l'amour, p. 362 - la nonchalance et la  
froideur, p. 371 - la vanité et l'amour-propre, p. 378 -  
conclusion, p. 385.

TROISIÈME PARTIE  
Le problème dépassé.

CHAPITRE SIXIÈME. Le triomphe de l'amour . . . . . 388.

Le développement de la comédie après 1709, p. 388 - les  
comédies moralisantes, p. 389 - les comédies d'amour, p.  
390 - la résistance aux idées nouvelles, p. 392 - la critique  
de l'amour à la mode, p. 395 - le "préjugé à la mode", p.  
395 - Dufresny et la sincérité, p. 399 - la réhabilitation du  
sentiment, p. 403 - Destouches et la jalousie, p. 403 - la  
"délicatesse", p. 406 - le raffinement, p. 406 - la recherche  
de la certitude, p. 409 - la simplicité, p. 411 - le complexe  
vertu-mérite-estime, p. 412 - le problème de la souffrance dans  
le Théâtre-Italien, p. 417 - la critique de l'amour à la mode,  
p. 418 - le "préjugé à la mode", p. 418 - la sincérité, p. 419 -  
l'argent, p. 420 - l'amour "naturel", p. 422 - la nature est  
bonne, p. 425 - retour à une vie simple, p. 427 - la peinture  
de l'amour naïf, p. 431 - l'amour comble le vide du cœur, p.  
433 - les bienfaits secondaires de l'amour, p. 438 - l'amour  
surprise, p. 440 - les comédies d'amour de Marivaux, p. 443 -  
les obstacles qui s'opposent à la naissance de l'amour, p. 444 -  
les préjugés sociaux, p. 444 - "l'engagement antérieur", p. 446 -  
l'amour à la mode, p. 446 - la "délicatesse", p. 448 - la  
"délicatesse" a pourtant un rôle à jouer, p. 453 - la "délicatesse"  
et la "nature", p. 458 - la "délicatesse" ne suffit pas pour  
déclencher l'amour, p. 458 - l'amour n'a pas besoin de la  
"délicatesse", p. 460 - conclusion, p. 462.

BIBLIOGRAPHIE . . . . . 465.